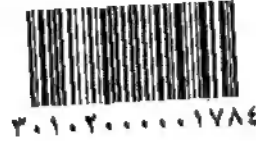


المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القري
كلية اللغة العربية
قسم الدراسات العليا العربية
فروع النقد ووسائله

أمرية التقييمات
د. سليمان أحمد
د. محمد بن عبد الله
د. عبد الله بن محمد



مفهوم النقد ووظيفته في النقد القديم والبلاغة

رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه في النقد والبلاغة

إعداد

فاطمة سعيد محمد علي



إشراف

الأستاذ الدكتور / عبد الحليم حسان عمر

٣٩٦٢

١٤١٠هـ / ١٩٨٩م

بسم الله الرحمن الرحيم

عنوان الرسالة : مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة .

الدرجة العلمية : الدكتوراه .

الطالبة : فاطمة سعيد أحمد حمدان .

الملخص

لقد حاولت هذه الدراسة أن تكشف عن مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة معتمدة في ذلك على ما جاء في التراث العربي والإسلامي من دراسات في تفسير الابداع . فبينت أن الشعراء كانت لهم آراء وتصورات تدل على احساسهم بالخيال وقواه الخفية التي توحى اليهم أشعارهم وكانت للنقاد محاولات لتفسير هذه القوى تفسيراً أكثر واقعية وضبطاً مما قام به الشعراء حيث أضافوا الى وصف تلك القوة بيان آثارها . وكان للبلاغيين جهود محمودة في الكشف عن وظيفة الخيال في مجال استخدام اللغة على المستوى الفني ، أما فلاسفة المسلمين فقد أخذوا الرأية من الفكر اليوناني في مجال البحث في قوى النفس الانسانية وتحديد ملكاتها وكانت لهم اجتهاداتهم . ولقد كان لاسهام هذه الطوائف الأربعة في الكشف عن مفهوم الخيال وتحديد وظائفه دور لا يمكن انكاره أو اغفال أثره في تطور الفكر الانساني في هذا الميدان الذي يعد من أحدث ميادين البحوث العلمية والنقدية الحديثة . لقد كانت هذه الجهود تصبغاً له أهميته لاكتشاف الخيال ودوره الهام في عملية الابداع الفني في الفكر الأدبي الحديث . أما أهم النتائج التي توصلت اليها الدراسة أجملها فيما يلي :

١ - لقد بينت الدراسة عند النقاد أن منبع الابداع الفني هو الشخصية البدعة ، وأن هذه الشخصية تعيش في بيئة محددة وتحت ظروف معينة وأن الابداع يتم نتيجة علاقة تفاعلية بين المبدع وبين الموضوع من ناحية وبين المبدع والمادة الوسيطة - اللغة من ناحية أخرى -

٢ - تنبه النقاد الى حقيقة هامة هي أن لحظة الابداع ما هي الا نتيجة لنشاط القوة التخيلية في لحظة تلتقي عندها المعرفة والثقافة والذكاء والفطنة ، وهذا عرفوا الخيال والأثر الذي يحدثه في البناء الشعري وأهميته في الابداع ومن ثم كان الابتكار والعديد لا يأتيان الا لمن يمتلك قوة طبع وجودة قريحة وقد استعملوا هذين المصطلحين للدلالة على هذه القوة - الخيال - في سياق وصف الخيال أو صله غالباً .

٣ - أكد البلاغيون أن فنية المعنى الشعري وخصوصيته ترتبط بقوة خيال المبدع وقدراته التعبيرية التي تمكنه من الابداع والابتكار فدرسوا الصورة بأشكالها المتعددة ولم يفصلوها عن المعنى - كما هو شائع عندهم - بل لقد اعتبروها ضرورة ملحة يقتضيها المعنى ويتطلبها الموقف ، لذا لم تكن دراستهم موجهة للخيال مباشرة وإنما جاءت من خلال اهتمامهم بدراسة المعنى في الابداع الشعري .

٤ - أثبتت الدراسة أن حازماً القرطاجني قد فهم التخييل على أنه الخيال كما هو في الفكر

النقدي الحديث على عكس عبد القاهر الجرجاني الذي جعل التخييل أحد أشكال الخيال .

٥ - وبهذا يكون النقاد والبلاغيون قد عرفوا الخيال وحدود وظائفه ودوره في الابداع الشعري ، كما أنهم أيضاً عرفوا نوعاً واحداً من الخيال أيما كانت تسميته فهم ينظرون اليه على أنه شيء واحد يعمل عمله في الشعر كله بصرف النظر عن اختلاف عناصره وأشكاله .

عبد كلية اللغة العربية
محمد بن مريش الحارثي

المشرف

الطالبة

فاطمة سعيد أحمد حمدان أ. د. عبد الحكيم حسان عمر / محمد بن مريش الحارثي

بسم الله الرحمن الرحيم

(١)

المقدمة

استقرت الروائع الأديمة التي خلفها أصحابها سواء كانت شعرا أم نثرا انتباه الانسان لما فيها من جدة وابتكار.

فوقف شذوها حائرا أمام تلك الروائع كيف استطاع المبدع أن يأتي بها ، وظل هذا التساؤل ملازما له زمنا طويلا ، فحاول معرفة تلك القدرة التي أهلته للالتيان بالروائع ، فشرع في البحث عنها يدرس تلك الروائع مفسرا ومحللا بقدر ما اتاح له من وعي بها ، فجاءت دراساته متعددة الجوانب مختلفة الاتجاهات ما جعلته يحس بأن هناك شيئا متميزا لدى المبدع يمكنه من التأثير في النفس ، هذا التأثير يحط بها على مشاركة المبدع أحاسيسه وشاعره .

لم يستطع بادي ذي بدء أن يصل الى معرفته ، فعزا تلك القدرة الى قوى خفية تارة ومرة أخرى الى الإلهام ، هذه المحاولات لتفسير هذه القوة أخذت سارات واتجاهات مختلفة عبر التاريخ الانساني . فجاء تفسير اليونان لتلك القوة مرتبطا بالالهة وما تنبئه من الهام ، وفكرة الإلهام هذه نجدها في التراث العربي كما هي عند غيرهم من الأمم ، فشعراء العربية منذ العصر الجاهلي حتى أواخر العصر العباسي تقريبها أرجعوا الابداع الى شياطين يقولون الشعر على ألسنتهم .

وهذا ما جعل النقاد عند دراستهم للشعر يلاحظون تفاوت الشعراء من حيث قوته وتأثيره في النفس ، وفسروا ذلك بتفسيرات مختلفة كلها تنهي على أنهم لمسوا عمل الخيال وما يحدثه من أثر كما أنهم حاولوا الكشف عن دوره في عملية الابداع الشعري ونصحوا أصحاب

المواهب بسلوك طرق معينة لصقل مواهبهم .

ولقد لاحظ علماء البلاغة غاوت الأدياء والشعراء في استخدام اللغة من الناحية الجمالية حتى لم يبلغ بعضهم في هذا درجة الروعة التي تشير الإعجاب وظل غيرهم لا يتميزون عن غيرهم من مستخدمي اللغة الا قليلا . ولقد حاول هؤلاء البلاغيون أن يهتدوا الى تلك الملكة في النفس الانسانية التي يرجع اليها غاغل الأدياء في استخدامهم للغة لأن هذا التفاوت لا يرجع قطعاً الى درجة اجادة اللغة ذاتها .

من هنا بدت أهمية دراسة الخيال ، ومحاولة معرفة اسهام علمائنا في الكشف عنه ، وبيان وظيفته وأهميته ، وهذه الدراسة ما هي الا محاولة لابرار هذا المفهوم في التراث النقدي والبلاغي .

وقد اقتضت طبيعة الدراسة أن تكون في ثلاثة أبواب ، كل باب يحتوى على ثلاثة فصول ، ما عدا الباب الأول جاء في فصلين ، يسبقها تمهيد وتطويعا خاصة تجعل ما توصلت اليه الدراسة من نتائج .

التمهيد : وفيه تناولت الدراسة مفهوم الخيال ووظيفته في الفكر الحديث ، وتعداد وظائفه ، شيرا الى تأثير أدياء العربية في مطلع عصر النهضة الحديثة بروافد الفكر الأوربي .

أما الباب الأول : فيتناول المؤثرات الأولى ويشتمل على فصلين ، تطرق الفصل الأول الى اسهام الشعراء في تكوين مفهوم للخيال من خلال أقوالهم وتصوراتهم لتلك القوة التي تمكنهم من قول الشعر .

والفصل الثاني : اهتم بابرار دور المفكرين المسلمين في تحديد الخيال وعمله من حيث وظائفه ، وطبيعته ، ومكانته بالنسبة للقوى

النفسية الأخرى حيث ربطوا الخيال بتلك القوى خاصة العقل والحس ، فجاء
دراستهم للخيال تبين أثر التخيلة في ابداع الشعر بوصفه كلام مخيل
يعتمد على المحاكاة ويؤثر في النفس .

أما الباب الثاني : فتناول مفهوم الخيال ووظيفته في النقد
القديم وشتمل على ثلاثة فصول : درس الفصل الأول ، الخيال بوصفه
ملكة لابداع الشعر واشتمل على المباحث الآتية :

- الشعر بين الموهبة والخيال .
- ثقافة المبدع .
- دواعي الشعر .
- أوقات الابداع .
- أسباب فتور الشاعر .
- البيئة وأثرها في صقل الخيال .

وجاء الفصل الثاني : يبين دور الخيال في الابداع شتملا على :

- الأصالة والتفرد .
- الخيال والوحدة الفنية .

وتحدث الفصل الثالث : عن الخيال وعلاقته بالصدق والكذب ،

وماذا تعني كلمة كذب عند النقاد ، هل الكذب الذي يخالف الواقع ؟ وما
مفهوم الصدق عندهم ؟ ، وما الأثر الذي يترتب على كل من الصدق
والكذب في الابداع الشعري .

أما الباب الثالث : فتناول مفهوم الخيال ووظيفته في البلاغة

القديمة ، وخصص الفصل الأول لبحث الخيال مفهومه ودوره في العمل
في تشكيل العمل الفني ، واشتمل على المباحث التالية :

- مفهوم الخيال .
- الخيال والمعنى .
- الخيال والفنون الجميلة .

وجاء الفصل الثاني : يبين علاقة الخيال بالصورة عند البلاغيين
وحاولت الدراسة ادراك طبيعة هذه العلاقة ، من خلال تتبع الأسس العامة
التي دارت حول وسائل تقديم الصورة دون التفاصيل ، فقسم مجال
الدراسة الى قسمين رئيسيين :

- مفهوم الصورة .
- ووسائل تكوين الصورة .

باعتبارها نتاجا لهذه العلاقة - الخيال - وتركيبا لغويا متميزا له تأثيره
في النفس ، وهذا تعمل على موازنة بقية الجوانب في الكشف عن الأساس
النظري للخيال .

وبعد لا يسعني الا ان أقدم شكرى وتقديرى لجامعة أم القرى
التي أتاحَت لنا الدراسة وهيأت لنا أسبابها وعلى رأسها معالي الدكتور
راشد الراجح ، أمد الله في عمره .

أما استاذى الدكتور عبد الحكيم حسان ، فان تعبه لهذا الفرس ،
وجهد الصادق في انفاجه لا ينهض بهما شكر ولن يوفيها ثناء ،
فجزاه الله احسن الجزاء ، وأمد في عمره ، وأبقاه ذخرا للعلم وعونا
لأهله ، كما أتقدم بالشكر الى كل من عميد كلية اللغة العربية د / محمد مريسي
الحارثي والس وكميل الكلية د / صالح جمال بدوى .

وتحسية وشكرا زجيها الى استاذى الجليل رئيس قسم
الدراسات العليا العربية الأستاذ الدكتور حسن بن محمد باجـسـودة

(هـ)

الذى أتاح لي الفرصة لاتمام هذا البحث ، فله من الله حسن الجزاء .
كما أتقدم بخالص شكرى وعميق تقديرى الى كل من مد يد العون
لهذا البحث من الاخوات والزميلات .
وأخيرا الى من أعجز عن شكرهما ، الى أمي وأبي ، دعائي لهما
بالصحة والعافية .
وما توفيقي الا بالله ، عليه توكلت و اليه أنيب .

تمهيد

الدين والوظيفة في الفكر الحديث

من المعروف أن الثورة العلمية أحدثت صدى عميقا في تفكير
الإنسان عبر امتداد مساحة من الزمان والمكان ليس في الغرب وحده ،
بل في العالم بأسره ، ومنذ ذلك الحين بدأت العلوم الإنسانية على
مختلف أنواعها تتناول بالدراسة الجادة والمتعمقة أنواع النشاط البشري
محاولة الوصول إلى معرفة كنهه وتعليل ظواهره .

والخيال أحد القوى الخفية التي استرعت انتباه العلماء منذ وقت
مبكر ، فكان لا بد أن يحظى باهتمام واسع ، لما للخيال من صلة وثيقة
أن لم يكن بكل أنواع النشاط الثقافي ، فعلى الأغلب بأكثره سـواء
تركز ذلك في دائرة الفنون كالشعر والرسم والموسيقى أو في المعارف
العلمية .

ومن الملاحظ أن الفكر اليوناني كان ، هو المحدثى الذى
كانت أوروبا تستمد فكرها منه ، فمعظم نشاطها الثقافي سواء كان علميا
أم أدبيا إنما هو صدى لما عند اليونان الذين اشتهروا بالفلسفة وتقديس
العقل وأولوه منزلة خاصة من بين القوى المدركة ، وفرضوا سلطانهم على الخيال ،
لذا فإن الخيال عند الكلاسيكيين يتسم بطابع المحافظة حيث قيدوا
من حرية الشاعر وحدوا من خياله ، لأنهم رسوا للخيال حدودا معينة
لا يتعداها ، بل أن بعض دعاة الكلاسيكية المتأثرين بآراء فلاسفة
اليونان استلهموا آراءهم وطبقوها تطبيقا حرفيا واخذوا يدعون إلى
تخليص الشعر من الخيال وخاصة الجاهل لأنهم رأوا في الخيال " الجانب
الخادع في النفس الذى يقود إلى الخطأ والزلل " (١) ، وهذا يعدل

(١) الرومانتيكية ص ١٥ ، غنيمي هلال .

على تغليب جانب العقل على الجانب العاطفي حيث دعا الكلاسيكيون إلى المحافظة على التقاليد الفنية الموروثة وعدم الحيدة عنها قيد أنملة ، تلك الأسس رست للشاعر الألوهيات التي يجب أن يسير عليها إذا أراد أن يقول الشعر الجيد ، فإذا ما خرج عن تلك الألوهيات ، فإنه يتعرض للنقد وعدم الرضا ■ ، لأن النقاد استنبطوا قوانين وقواعد الزموا الشعراء احتذاءً لها حيث " حتموا على كل شاعر وأديب أن يتبعها " (١) ، فمقياس الشعر عندهم ، هو مقدار قربهم من تلك القوالب الموروثة لا بما يحتويه من جودة الصياغة وجمال التصوير وخلق الخيال .

من هنا قلت قيمة الخيال وهبط مستواه ، في الأدب الكلاسيكي لأنه | أدب تقليد واحتذاء لا أدب وحي وإلهام . أدب صورة وقالب (٢) لا أدب جوهر ولب . أدب لياقة وكياسة مراعاة لا أدب صبقرة وروح . وقد استمدت الكلاسيكية معظم قيمها من مآثر اليونان والرومان الصارمة إضافة إلى ما كان سائداً في أوروبا من أفكار فأثرت بدورها في تشكيل الأدب حيث وجه وجهة عقلية ، فالشعر الزم بأن يكون محاكاة للطبيعة فكان " لا بد أن يقوم العقل بدمر هام فيها إذا كان للشعر أن يكون مرآة للحقيقة . أما عمل الخيال فقد يمتنع لفترة ما ، ولكنه لا ينبغي أن يكون موضع ثقة " . (٣)

(١) النقد الأدبي ، د/ أحمد أسن ، دار الكتاب العربي بيروت ،

الطبعة الرابعة ١٩٦٢ م ، ص ٣٢٠ .

(٢) السابق ص ٣٢١ .

(٣) مذاهب الأدب في أوروبا ص ٢١١ . د . عبد الحكيم حسان .

وهذا يدل على هيمنة العقل والثقة به ، لأنه عامل انضباط
يعمل عليه في أدب الكلاسيكيين ، وذلك أن الخيال عندهم لم يكن عنصرا
رئيسيا في الشعر ، بل أنه محدود القيمة فالأديب عندهم خسر أكثر من
كونه مبدعا ، لأنهم جعلوا عملية الابداع تعتمد على العقل أكثر من
اعتمادها على الخيال " ولذلك لم يكن هناك من يد من " أن تستند
الأولوية في عملية الابداع إلى تلك القوة المنظمة القادرة على وقف
العواطف وكبح جماح الإفراط ، وكانت هذه القوة هي العقل " (١)
وهذا ما جعل " درايدن " يحكم حكما جائرا على الخيال
وجعله في درجة دنيا حيث يقول : " لا تلك القوائد التي تتجها
المخيلة الشديدة سوى بهيق ينزل بحرور الزمن . وأن الشعر الحكيم
كقطعة الماس ، كلما زدتها صقلا ازدادت لمعانا " (٢) وهذا يوضح
الجانب السلبي ، الذي جعل الخيال في مرتبة أقل ما يوصف به أنه
غير مرغوب في الشعر ولا يعمل عليه ، لأن الخيال عندهم ليس أداة صحيحة
للوصول إلى الحقيقة ، لارتباطه بالعاطفة التي تستثار بالحن فتدفع
الخيال إلى التهويم في عوالم غير واقعية .

- (١) مذاهب الأدب في أوروبا ص ٢١١
(٢) خمس مداخل إلى النقد الأدبي ، ويلبريس ، سكوت ، ترجمة
وتقديم وتمليق د / صادق غزوان وجعفر صادق الخليلي ،
منشورات وزارة الثقافة والاعلام الجمهورية العراقية سلسلة
الكتب المترجمة ١٩٨١ م ، ص ٤٥

هذه النظرة لقيمة الخيال ودوره في الابداع لم تسد طويلا أمام مجموعة من الاتجاهات والافكار التي بدأت تظهر في النصف الثاني من القرن الثامن عشر الميلادي في كتابات بعض الادباء التي تطالب بالتحرر من القواعد والتقاليد وتؤكد أهمية التلقائية الغنائية^(١)، وتؤكد على الذات وتدافع عن الخيال والاصالة، وهذا انجاز مهم في الفكر الحديث حيث أنه يرفع من شأن العبقرية في الفن، وهذا ما نجده فسي الحركة الرومانتيكية التي سارت في الاتجاه المعاكس للكلاسيكية، بأن أعلت من شأن الخيال ولم تحده بحدود وطالبت باطلاقه والرجوع إلى النبع الصافي، وهي الطبيعة واستلهم ما فيها من معان فظرية حيث لجأ الرومنتيكيون إلى الشعر الغنائي والوجداني ايماناً منهم بقدرة الخيال لما له من دور فعال لا يقل أهمية عن العقل حيث يفتح أمام الانسان (اللامتناهي) فوظفوه في خدمة العلم والمعرفة والاكتشافات يقول بليك: "عالم الخيال هذا عالم الابدية"^(٢).

وعلى الرغم من الفروق الكثيرة الموجودة بين الاتجاه الكلاسيكي والرومانتيكي في الشعر الا أننا لو أردنا أن نبحث عن خاصية فريدة ينفرد بها الرومانسيون عن شعراء القرن الثامن عشر "لا يمكننا أن نجد لها فيما خلعوه على الخيال من أهمية، وفي وجهة النظر التي يتسكون

(١) مختارات من الشعر الرومانتيكي الانكليزي اختارها وترجمها وعلق عليها د/ عبد الوهاب المسيري ومحمد علي زيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الاولى ١٩٧٩م، ص ٩.

(٢) الخيال الرومانسي ص ٨٠ سير موريس بورا، ترجمة ابراهيم الصيرفي، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٧م.

بها عنه ^(١) ، وهذا ما حرص عليه مفكرو هذا الاتجاه الجديد ، وعلى رغم ما بينهم من خلاقات بارزة في التفاصيل ، إلا أنهم رسموا للناس طرائق الفكر السديد لعطية الابداع وازالة ما للعقل والمنطق من سلطان مطلق على الفن لقيم لهم اقامة معالم المنهج الجديد .

فالشاعر الرومانتيكي شأنه شأن الفكر والعالم ، ينشد الحقيقة ، ولكن ما هي الحقيقة التي ينشدها ؟

إنها حقيقة ذات طابع ذاتي تعمل على ايجاد عوالم من صنع الخيال ، ولكنها غير منفصلة عن الكون المنظور ، بل إنها تعطيه أعلى حق له ، من طريق القاء الضوء على الحقيقة الكامنة من وراء كل مظهر له ، في محاولة تتسم بالاضرار الكامل من أجل الاهتداء إلى ما هو باق وأساسي ، فالشاعر على هيئته تام بالقدرة الرائعة للخيال في كشف الحقيقة للإنسان ، وانكار هذه القوة الخلاقة ، إنما يعني انكار حقيقة راسخة ليست مما يسهل الاهتداء إليها في التجربة المعتادة أو حتى في الدراسات المتخصصة ، فهذه الحقيقة التي يتوصل إليها تتميز بصدقها وحقها ، إنها تعطينا استمارة عميقة بالحياة رغم أن تلك الحقيقة قد تختلف عن الحقيقة العلمية أو الحقيقة الفلسفية ^(١) فالخيال ذو صلة وثيقة بالواقع والحقيقة ، والا فماذا يكون الشعر ؟ وماذا تكون فائدته ، إذا لم يكن يكشف عن حقائق ؟ إنه لن يكون عندئذ ذا صلة بالحياة ، سيكون تقدير الشعر وتذوقه أمرا عقيما لا قيمة له .

(١) الرومانتيكية ص ٢٧ .

ليس الخيال " طاقة عاجزة تماما عن تحمل المسئولية وغير
معنية بالصدق أو الحقيقة " (١) ، كما يرى لوك ، هل " إنه أكثر نشاط
حيوى للعقل " (٢) ، لذلك كان الخيال " عند الرومانتيكيين وسيلة إيجابية
للوصول للحقيقة .

ولكننا نتساءل لماذا خص الخيال بهذا الاهتمام ■

لا ريب " إن هذا الاهتمام نابع من الوظيفة ، التي يؤدّيها الخيال
في العمل الفني ، وهذا هو بالفعل ما اكتشفه كولردج في الخيال
عندما كان يستمع إلى اشعار وردزورث ، فأعلى من شأن الخيال وقيمته ، وفرق
بين نوعين منه ، وقد تأثر في نظريته للخيال بالثقافات التي كانت سائدة
في عصره ، فكان لها الأثر الكبير فيما توصل إليه من مفهوم ، فقد كان " جماع
مذاهب أشهرها المذهب الترايطي ومذهب الافلاطونية المحدثة ومذهب
الغالية الألمانية ووجد نفسه في الواقعية الغالية لدى فست وشلنج " (٣)
فعلى المستوى النظري قدم كولردج تقسيمه الشهير في الخيال
الذي جعله أوليا وثانويا مبينا درجة كل منهما والفروق بينهما في العمل .
فالخيال الأول : هو " الطاقة الحية والعامل الرئيسي في كل
ادراك إنساني ، والتكرار في العقل المحدود لعملية الخلق الخالدة

(١) الخيال الرومانسي ، سير موريس يورا ، ترجمة ابراهيم الصيرفي

طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧م ص ٧٠

(٢) السابق ص ٨٠

(٣) الأدب المقارن ص ٣٢ - ٣٣ . الطبعة الرابعة .

في ال " أنا " اللامتناهي ^(١) ، وهذا القسم من الخيال يوجد عند جميع الناس ، وله وظيفة المنظم ، ويحتوى على قدر من الابداع حيث أنه يجمع ما رآه الحس ويرتبه ، ويتم هذا العمل لا شعوريا .

أما الخيال الثانوى : فهو " صدى للأول ، يوجد مع الارادة الوجدانية ، ومع ذلك لا يزال متحققا مع الأول من حيث نوع عمله . ولا يختلف عنه إلا في الدرجة وفي طريقة عمله انه يحلل وينشر ويجزئ لكي يخلق من جديد ، وحيث تكون هذه العملية غير مكنته ، يصارع مع ذلك في كل الحالات ، لأن يرفع إلى مستوى المثال وأن يوحد . أنه حينئذ ^(٢) تماما كما أن كل الموضوعات (باعتبارها موضوعات) ثابتة أساسا وميتة .

وهذه الملكة لا تنشط الا تحت تأثير العاطفة ، فهي حافز قوى لابتكار عالم آخر من القيم المطلقة ، والباقية يعلو على عالم الظواهر المتبدلة ، لذلك يعيد الشاعر تشكيل ما كان يراه في انطباعاته البصرية ، فـ " يخلق روحه على موضوعات العالم الخارجي يفرض عليها عاطفته ووجدانه ، وفي أثناء هذه العملية يبدوله كأنه يسير أفوار هذه الموضوعات ، وكأن حقيقة الجوهرية تتكشف له " ^(٣) ، فهو يرمى إلى إبراز الجدة فسي الظواهر المألوفة وخلق الجو والنغم والعالم المثالي ، بحيث يصبح الموضوع حيا مثل الكائن المعنوي الحي .

(١) النظرية الرومانتيكية في الشعر ، سيرة أدبية ، لكولريدج ، ترجمة

د / عبد الحكيم حسان ، دار المعارف بمصر ١٩٧١ م ص ٢٤٠ .

(٢) السابق ص ٢٤٠ .

(٣) كولريدج ص ٨٥ .

لذلك ، فإن الخيال دائما خلاق يذهب كل عنصر من عناصر الفكرة ،
لاعطائها مذاقا جديدا ، لأن مهته الأصلية تنزع دوما إلى التحليق
اللانهاثي ، فهذه الانطباعات البصرية تمثل تجسدا لقنوات متعددة ترفد
الخيال وتعطيه المادة الأولية ، ومن ثم يعمل الخيال على تركيبها واعطائها
البث الشعري الذي يضي عليها دلالات متجددة تحطم معانيها التقليدية
الشائعة ، " فالخيال طاقة تخلق وتكشف " . (١)

تكشف من الحقيقة التي تقع وراء المألوف من الأشياء ، فمما
العرفات الرموز يستخدمها الشاعر لتفسير غير العرفي ، وقد يرى بعض
من الناس أن الكشف وحده غير كاف ، غير أن الخيال هو الذي يجسد الفكرة
ومن طريق الانفعال الصادق يبدع الصور ، والصور بدورها ، هي التي
تهين من المضمون وعلى ذلك ، فإن الخيال عندما يكون خصبا يجذب
إليه الأشياء كلها لتتحول إلى صور لها صفة المنطقية الفنية من طريق
التنازع بين التجربة الداخلية وبين التجارب الخارجية ، للإنسان
عامة ، وهنا نستكشف عوالم جديدة لم تكن نتصور أن ندركها وذلك
أن الشاعر منح بصيرة خاصة ينفذ بها إلى جوهر الحقيقة .

وحسبنا أن نذكر ما للخيال من دور في اضافة الوحدة العضوية
على العمل الشعري ، فالشاعر لا يدلي بعبارات واقعية مباشرة ، إذ أنها
والحالة هذه نثرية في طبيعتها ، ولكن الشاعر يتخذ من الحقائق النفسية
والطبيعية التي تظهره في تجربته مواد تصويرية ، يستعين بها لجلاء

(١) الخيال الرومانسي ص ٢٢ .

صورة تتوافر لها قوة الایحاء والتعبير معتمدا في ذلك على عنصر الخيال
والعاطفة ، " فالخیال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة
أواحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس فيحقق الوحدة
فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر ^(١) ، فبقدر تحقق هذه الوحدة
في القصيدة بقدر ما يكون لها من قيمة فنية ، حيث أنه لا يمكن أن نفهم
القصيدة إلا على هذا الأساس . فالخیال ■ شيلنج " هو الملكة ، التي
توفق بين المتناقضات من طريق اكتشاف الوحدة الباطنة ، التي تكن خلف
هذه المتناقضات ^(٢) ، ولا يتم هذا التوافق بدون توفر العاطفة لدى
الشاعر والتجاوب الانفعالي مع الحياة ومعطياتها . نعم إنه يستفيد من
الحياة الواقعية ، ولكن الاحداث والشخصيات وتأثير الظروف والعلاقات
المتبادلة تعرض بطريقة تختلف عما هي عليه في الواقع تماما " فكل
مرثي من ليس إلا رمزا للقوى الخالدة التي كان يطمح إلى الاستسكان
بها وادراكها ^(٣) ، فيكتسب المتلقى فيها جديدا للطبيعة أو للنفس
البشرية التي تناولها الشاعر في قصيدته ، فعمل الخيال يضاعف سحرها
وحيويتها ، إذ أنه يصل هذه المادة التي تتضمنها القصيدة ويحقق
الارتباط المتبادل فيما بينها ، وتكون اجزاء القصيدة في تفاصيلها وجملة
بشابة حلقات متتابعة ، تقوم فيها مقام الاقناع المنطقي عن طريق الایحاء
الفني والخیال الشعري ، الذي هو " مصدر كل وحدة عضوية نامية " ^(٤)

- (١) كولريدج ص ١٥٨ .
- (٢) السابق ص ٨٥ - ٨٦ .
- (٣) الخيال الرومانسي ص ٢٠ .
- (٤) كولريدج ص ٩٢ .



أما رتشاردز في كتابه " مبادئ النقد الأدبي " ، الذي يعتبر نواة لمذهب نقدي جديد حيث ربط النقد الأدبي بعلم النفس مكونا مدرسة لها أتباعها ، وهذا من الكتاب إلى القول أن رتشاردز " مؤسس النقد الأدبي الحديث " وأن اثره كان شاملا وصيحا في جميع المشتغلين بالنقد الآن سواء في إنجلترا أو في أمريكا ^(١) ، فقد توصل إلى أن للخيال ستة معان مختلفة .

١ - يأتي بمعنى توليد صور واضحة ، وهو يعتمد على الصور المرئية ، وهو أكثرها شيوعا وأقلها أهمية .

٢ - الخيال الذي نجده في اللغة المجازية سواء كانت استعارة أم تشبيها ، فالذين يستخدمون اللغة المجازية يطلق عليهم بأنهم أناس لديهم ملكة خيالية . وتحظى الاستعارة والتشبيه بتعابيرها المختلفة بالوان كثيرة من الخيال عند الشعراء .

٣ - وقد يرد معنى " خيال " في أضيق الحدود حين يقصد به تصوير الحالات الذهنية للخير عن طريق المشاركة الوجدانية ، ويظهر هذا في تصوير حالاتهم العاطفية ، ويوجد هذا الضرب من الخيال في المسرحيات وتصور الشخصيات ، وهو ضروري لتحقيق عطية التوصيل .

٤ - يأتي الخيال بمعنى الابداع والاختراع والجسماع بين عناصر مختلفة لا توجد بينها رابطة ، وعلى هذا يقال ان أدسون لديه قسط كبير من الخيال .

(١) مبادئ النقد الأدبي ١٠١ . رتشاردز ، ترجمة د / مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ص ٣ .

■ - الخيال الذي يجمع بين أشياء يظهر عادة أنه لا يوجد بينها رابطة ويتضح هذا في الخيال العلمي ، الذي تنظم فيه التجربة على طرق معروفة لتحقيق غاية معينة ، وهذه العملية ليست واعية أو مقصودة .

٦ - وأخيرا يصل إلى المفهوم الذي ارتضاه - رتشاردز - يرى أنه أهم من كل ما ذكر سابقا ، وهو مفهوم كولردج للخيال الثانوي ، وهو القوة التركيبية السحرية التي تعمل على خلق التوازن بين الصفات المتضادة أو المتقاربة ، وصرح بأن تعريف كولردج هذا هو أوضح تعريف للخيال ، وأنه لا يمكن أن يضيف جديدا في تحديد معنى الخيال ، وأن تعريف كولردج " هو أكبر خدمة أسداها للنظرية النقدية ، ومن الصعب أن نضيف إلى قوله شيئا اللهم إلا من باب التفسير " (١) .

هذا يقننا على جانب من فهم بعض النقاد الأوربيين للخيال ووظيفته ولا أود هنا أن استطر في ذكر المزيد من المذاهب والاتجاهات ، واحسب ما ذكر يوضح النظرة العامة ، لدى النقد الأوربي .

أما أدباء العربية فقد اتصلوا في مطلع عصر النهضة الحديثة بروافد الفكر الأوربي سواء كان ذلك الاتصال اتصالا مباشرا عن طريق الدراسة والابتعاث أم الاطلاع عن طريق القراءة والترجمة لبعض آراء الفكر الأوربي . ورواد مدرسة الديوان كانوا على صلة وثيقة بمذاهب الفكر الانجليزي في الأدب خاصة ، لذا كانت لهم آراء نقدية تميل نحو التجديد .

تلك الآراء أثارت قدرا معينا من الجدل والخصومة ما بين مؤيد لتلك الآراء ومنكر لها .

والأدب وفنونه من أهم المواضيع التي كان لها النصيب الأول من تلك الدراسات ، وقد حظي الشعر والتجديد فيه باهتمام كبير لما له من صلة بالحياة ، وبرز شعراء كبار اثروا الحياة الأدبية في ذلك الوقت . ولا نريد هنا أن نتطرق إلى نظرية الشعر وغبوبها والتجديد فيها كما تراءت لأولئك الرواد في تلك الفترة الحافلة ، ولكن حسبنا أن نقول أن مدرسة الديوان وصحبها المازني والعقاد وعبد الرحمن شكري ، كانت لها آراء صريحة وجريئة شملت كل عناصر الأدب والذي يهمنا هو عنصر الخيال .

إلا أنه لا بد لنا من الإشارة هنا إلى تلك الدراسات التي قامت حول الخيال محاولة الكشف عن غبوبة ووظائفه التي يؤيدها ولعل أول المحاولات في العصر الحديث ، التي تناولته بالدراسة كتاب الأستاذ محمد الخضر حسين التونسي " الخيال في الشعر العربي " الذي ظهر في عام (١٩٢٢ م) ، استعرض فيه ما ورد من الفلاسفة وعلما البلاغة من ذكر للخيال حيث أشار بأن البلاغيين " قد طردوا وجوههم شطره حتى توغلوا في طرائقه ، وكشفوا النقاب عن حقائقه " (١) ، مؤكدا بأن عبد القاهر الجرجاني كان له نصيب السبق في الاهتمام إلى قيمة الخيال في الشعر ، فقد كان " من أبعدهم نفوذا في سالكه الغامضة وأسلسهم ذوقا في نقد معانيه وتمييز جيدها من رديئها " (٢) .

(١) الخيال في الشعر العربي ، الأستاذ محمد الخضر حسين التونسي ،

الطبعة الأولى ١٩٢٢ م ، المكتبة العربية في دمشق لأصحابها

عبد اخوان ص ٣٠

(٢) السابق ص ٣٠

وقد عرف الاستاذ محمد الخضر حسين الخيال بأنه * قوة تتصرف في المعاني لتنتزع منها صورا بديعة.

وهذه القوة إنما تصوغ الصور من عناصر كانت النفس قد تلتقتها من طريق الحس والوجدان ، وليس في إمكانها - المتخيلة - أن تبدع شيئا من عناصر لم يتقدم للتخيل معرفتها * . (١)

وقد ربط الخيال بتداعي المعاني مستفيدا من أبحاث علم النفس ، وقسم التخيل بناءً على ذلك إلى قسمين : التخيل التحضيري ، وهو أن تتداعى المعاني بواسطة التذكر ثم تنتخب منها المخيلة ما يناسب التجربة * وهذا العمل أمني الانتخاب يسمى علماء النفس تخييلا تحضيريا ، لأنه العمل الذي تتمكن به المخيلة من استحضار العناصر المناسبة للمرام * . (٢)

أما التخيل الابداعي : - وهو أن تتصرف القوة المتخيلة فيما تم انتخابه تصرفا تصوغ بها معاني بديعة هذه العملية تتم * بعد أن تنتخب المخيلة ما يليق بالغرض من العناصر تتصرف فيها بالتأليف إلى أن ينتظم منها صورة مستطرفة * . (٣) فالخيال الشعري - عنده - يتصل بالابداع ، وهو عمل المخيلة أو الفكرة سواء أطلق على هذه القوة * متخيلة * أو * فكرة * كما هو عند الفلاسفة أو أطلق عليها التخيل أو الخيال كما هو في الفكر الحديث .

(١) السابق ص ١٣ .

(٢) السابق ص ١٩ .

(٣) السابق ص ٢١ .

وفضيلة الشيخ الخضر حسين يخالف القداما في معنى الخيال والتخييل حيث

(١)

يرى أن الفلاسفة وعلماء البلاغة ، " خصوا بهما ما لا يصادق عليه العقل " ،
ولكنه يرى أن معناهما لا يقتصر على ذلك فحسب ، بل يشمل كل عمل
فيه ابتكار وتجديد " سواء أذن له العقل أو تجاوز عنه " . (٢)

أما فنون التخييل عنده ، فهي " وجوه شتى ، ولا يسع المقام
استيعابها وتقصي آثارها " (٣) ، لذلك ذكرنا أهمها في نظره ، وما
يصلح أن يكون بمنزلة الأصل الذي تنفرع عليه غصايلها كما يقول فمنها
" تكثير القليل وتكبير الصغير ، وتصغير الكبير ، وجعل الموجود بمنزلة
المعدوم ، وتصوير الأمر بصورة حقيقة أخرى ، وهذا إلا خير له أربعة
أحوال على ما ذكر . (٤)

وللتخييل فوائد عنده ، من ذلك أن له " فائدة عامة لا تتخلو
عنه ، وهي تحريك نفس السامع لتلقي المعنى بارتياح له وإقبال عليه ،
ولو كان من قبل الحديث المؤلف أو المعلوم بالبداهة . " (٥)

كما أن التخييل يمكن المبدع من أن " يعرض المعنى الواحد في
صور خيالية متعددة ، والشعر واحد ، فيجد السامع عند كل صورة داعية
لذة " . (٦)

-
- (١) السابق ص ١٢ .
(٢) السابق ص ١٢ .
(٣) السابق ص ٢٧ .
(٤) السابق ص ٢٧-٣٠ .
(٥) السابق ص ٦٩ .
(٦) السابق ص ٧٢ .

وأخيرا ، فإن التخيل " لا يخلو في أكثر أحواله من صوغ المعنى في صورة ما تكون معرفة المخاطب له أقوى وفهمه إليه أسرع ، وهذا ما يجعل أنس النفس أوفر وارتياحها له أكمل " . (١)

فيكون عمل الخيال ابداع وصنعه أحكم عندما تطلق حريته من كل قيد " ومن ذا ينكر ان الخيال الذي يسخره صاحبه في كل فرض ويطلق له العنان في كل حليه يكون أبعد مرمى وأحكم صنعا " . (٢) من خيال الشاعر الذي قيد بقيد ووضع في إطار محدود ، ولكن الخضر حسين يرفض ذلك النوع من الخيال ، الذي تقلب فيه الحقائق ، أو هي تلك الصور التي يسميها متأخرو البلاغيين بحسن التعليل ، لأن تلك الصور " غير مطابقة للحق وان استحکم تأليفها ودق مأخذها .

ومنه ما يستطعمه الذوق ويسعه نظر المحقق ونجد هذا في

قول زهير :

لَوْ نَالَ حَيٍّ مِنَ الدُّنْيَا بِكَرْمَةٍ
أَفَقَّ السَّاءُ لَنَالَتْ كَفَّهُ الْآفَقَا " . (٣)

أما المازني وهو أحد رواد مدرسة الديوان ، فإنه يرى الخيال ليس هو البعد عن الحقيقة والاتیان بما لا يتصور ، لأن ذلك تكسيف محال ، لذلك فقد انتقد فهم بعض الناس للفظه خيال ، لأنهم فهموا

(١) السابق ص ٧٣ .

(٢) السابق ص ٤٠ .

(٣) السابق ص ٢٦ .

أن كلمة خيال تعنى " مجافاة الحقائق وتكذب التجارب واقتصاص شوارب
الآوهام والمحالات ". (١)

هذا المفهوم أوقع كثيرا من الشعراء في التكلف والاختلاق ، حيث
فهموا الخيال " انه القول المفروض في قائله أنه لا يصدق ولا يجسد
ولا يناقش في صحة شيء ما يزعم " (٢) ، وذلك انزلوا الخيال منزلة
بعيدة عن الواقع وبمعزل عن الحسن .

وقوة الخيال المازني تظهر في عطية التقاط الجزئيات ، وضم
بعضها مع بعض والانتفاع بما يشاهده المرء من المناظر ، لأن الذهن
كثيرا ما يحسبه أن يجسد لنفسه صورة منظر شاهد من قبل ، فلإنسان
بطبيعته لا يلتفت لمثل هذه الأشياء ، لأنه يحسها وشاهدها كل يوم
إلا أن الذهن المتوقد " يحتاج إلى فريزة دقيقة التمييز يستهدى بها
الذهن في انتقاء التفاصيل وضم بعضها إلى بعض وترتيبها " . (٣)

فالخيال لا يوجد الأشياء من العدم والصور التي تعجب بها
في شعر الشاعر على ما فيها من بعد وغرابة هي " ما استحدثه الخيال
النشيط من مألوف بنات الدنيا " (٤) ، لذا فالخيال كما يتصوره المازني

(١) حماد الهشيم ، ابراهيم عبد القادر المازني ، طبعة دارالشرق -

بيروت ١٩٧٦ م ، ص ٢٣٣ .

(٢) ساعات بين الكتب ، عباس محمود العقاد ، دارالكتاب العربي

بيروت لبنان الطبعة الثانية ١٩٦٩ م ص ١٨٦ .

(٣) حماد الهشيم ص ٢٣٥ .

(٤) السابق ص ٢٣٦ .

ليس " في الاغراب وتكلف المحال والاثيان بما لا يكون ، بل في حسن اختيار التفاصيل المميزة " (١) أنه يظهر جليا في قدرة الشاعر " في انه استطاع أن يكون صورة من اشقات صور ، وان يحضر الصورة الموهلة إلى ذهنه احضارا واضحا وأن يمثلها لنا كما ينبغي أن تكون " (٢)

هذه النظرة للخيال نجدها - أيضا - عند عباس محمود العقاد ، الذي فهم الشعر بأنه احساس صادق يعمل على ايقاظ الخيال ، مما يجعل الشاعر صادقا في تعبيره ، فالصدق الفني ، هو مطابقة " الشعور والخيال " (٣)

فالخيال كما يتصوره العقاد عملية داخلية تتبع من ذات الشاعر ، يصورها ويقع الأشياء على نفسه احسن تصوير معتد على التشخيص " يصور لنا ملالة النفس العارفة بأسرار الحياة ونواميس الوجود - يصورها - في سكون لا ادعاء فيه وإيجاز لا خلل فيه وساطة يخطئها الجاهل فيحسبها من غشاة الفضول " (٤) ، لذا فالخيال ليس تلقيفا لتشبيهات بعيدة ، وتصورات مفتعلة ولا أناقة كلامية تتخذ من المحسنات البدعية حلية ، ولا هو في " المعاني التي تحبس الحياة في أضيق الآماد وأوضح الآفاق " (٥) بحيث لا نرى في كلامهم سعة للكون ولا عتقا للحياة .

(١) السابق ص ٢٣٥

(٢) السابق ص ٢٣٦

(٣) حياة قلم - عباس محمود العقاد ، دار الكتاب العربي ، بيروت - لبنان ،

الطبعة الثانية ١٩٦٩م ص ٣٢٨

(٤) ساعات بين الكتب ص ١٩٠

(٥) السابق ص ١٥٥

فالخيال والعاطفة عنصران مهمان إذ بدونهما لا يكون المرء شاعرا لأن الشاعر "صاحب خيال وعاطفة" (١)، إلا أن هذا الخيال لا يكون خيالا جامعا متكيفا لا صدق فيه، وليست العاطفة، هي الرقة وكثرة الشكوى والدموع، وخرط التذلل والاستعطاف، فالشعر "قد يكون في الذروة العليا من البلاغة الشعرية، وليس فيه خيال شارد ولا دسيسة ولا آهة ولا كلمة طفوفة ولا معنى مستكره، بل هو يكون ابلغ في (٢) الشاعرية كلما خلا من هذا التصنع واستوى على طريقة الواضح القصم".

فالخيال عند العقاد كما عند المازني وعبد الرحمن شكري كما تقول الدكتور زنب عبد العزيز العمري: "هو إقامة الحقائق والبعد من المبالغات وعدم الاسراف في التشبيه والاستعارة، أو بعبارة أخرى (٣) الخيال الذي يثيره الشاعر في نفس قارئه بكلمات بسيطة غير معقدة".

أما أبو القاسم الشابي، وهو أحد الشعراء الرومانسيين، فقد ألف كتاب "الخيال في الشعر العربي" وهو عبارة عن محاضرة القاها في النادي الأدبي في جمعية قداماء المادقية عام ١٩٢٩ م، وضح فيها أن الخيال "ضروري للإنسان لا بد منه ولا فنية"، ضروري له كالنور والهواء والماء والسماء ضروري لروح الإنسان وقلبه وعقله ولشعوره". (٤)

وقد قصر الشابي دراسته للخيال الشعري فيما هو أقوى دلالة من الشعر على الخيال، وهي الأساطير - كما يرى - التي يعتبرها طفولة الشعر في طفولة الانسان.

(١) السابق ص ٢٨٥.

(٢) السابق ص ١٨٩.

(٣) شعر العقاد، د/ زنب عبد العزيز العمري، دار العلوم ١٩٨١ م

ص ٢١٢.

(٤) الخيال الشعري - العرب، لآبي القاسم الشابي، الدار التونسية

للنشر ١٩٧٨ م، ص ١٨.

والخيال عنده قسمان : أولهما * قسم اتخذ الإنسان لا
للتنسيق والتزويق ، ولكن يتفهم من وراءه سرائر النفس وخفايا الوجود ،
وهو هذا الخيال الذي نلج من خلفه ملاحق الفلسفة واسرة الفكر
ونسبح من وراءه هدير الحياة الكبرى يدوى بكل عنف وشدة ، وهو هذا
الفن الذي تتدجج فيه الفلسفة بالشعر هزدوج فيه الفكر بالخيال * .
(١)

وثانيهما * قسم اتخذ الإنسان أولا ليحبر به عن ذات
نفسه حين لا يجد لها سائغا في الحقيقة العارية * .
(٢)

وهذا الأخير نوعان ، وذلك أن منه ما لا دخل فيه للصناعة
فيه ، ويسميه - أيضا - الخيال الشعري ، ويقتل في الأسطير ، ومنه
ما هو صناعي ، وهو ما يوجد من قصد وإرادة ، لأنه ضرب من الصناعات
اللفظية ، ويطلق عليه الخيال المجازي ، ولقد عالج الشابي الخيال الشعري
أو الفني ، ولم يتعرض لدراسة الخيال المجازي ، معلا ذلك بأنه ليس
من هواة البحث في مثل هذه المباحث الجافة الجامدة لأنها في
نظره * لا غنية فيها ولا جمال - ونفسه - لا تطعن إلى مثل هاته المباحث
الجافة ولا تحفل بها ، ثم لأن مثل هذه المباحث لا يمكننا أن نستشف من
ورائها خوالج الأمة ولا شاعر الشعب . . وأي فائدة من بحث قائم
لا ينير سبيلا * .
(٣)

(١) السابق ص ٢٦ .

(٢) السابق ص ٢٦ .

(٣) السابق ص ٢٧ .

ما سبق يتبين أن دراسة الشيخ محمد الخضر حسين للخيال اعتمدت على التراث البلاغي ، وعلى ما ذكره الفلاسفة المسلمون من الخيال مستفيدا من أبحاث علم النفس ومن النقد الأدبي الأوربي ، بينما دراسة المازني والعقاد تظهر بأنهما تأثرا بأفكار الرومانسيين الانجليز خاصة .

كما أن أبا القاسم الشابي الشاعر الرومانسي تأثر بالنظـرة الرومانسية إذ اطلع من خلال الترجمات " على جوانب وافاق من التجربة الشعرية الغربية مثلة في أشعار الرومانتيكيين " (١) وقرأ ما كتبته أصحاب مدرسة الديوان وبخاصة ما كتبه العقاد عن مفهوم الشعر .

هذا التأثير يظهر عند الدكتور أحمد أمين في كتابه النقد الأدبي فقد ناقش الخيال مبينا أهميته ، وأنه عنصر من عناصر الأدب ، لأنه " قوة لا بد منها للأديب شاعرا كان أو روائيا أو كاتباً " (٢) ، إلا أن تلك القوة من الصعوبة بكان تعريفها حيث " أن الكلمة تستعمل في أنواع مختلفة من العطيات العقلية " (٣) ، يظهر هنا مدى تأثر أحمد أمين بالفكر الغربي خاصة راسكين ، الذي استشهد بقوله : " إن ملكة الخيال غامضة لا يمكن تعريفها ، إنما يمكن معرفتها بأثرها " (٤)

(١) ديوان أبو القاسم الشابي ، انظر دراسة وتقديم د / عز الدين

اسماعيل ، دار العودة بيروت = ١٩٧٢ م ، ص ١١ .

(٢) النقد الأدبي ، أحمد أمين ، ص ٥٤ .

(٣) السابق ص ٥٤ .

(٤) السابق ص ٥٤ .

وقد ميز الدكتور أحمد أمين بين ثلاثة أنواع من الخيال :

أولها : الخيال الخالق ، الذي " يخلق العناصر الأولى

التي تكتسب من التجارب صورة جديدة لا تنافي الحياة المعقولة ، فإن
ناقتها كانت وهما " . (١)

أما ثانيها : فهو الخيال المؤلف وفيه " يؤلف بين مناظر

مختلفة فالشاعر يشعر بالشيء وأثره في نفسه ، وهذا يستدعي عنده صورة
أخرى أثارت مثل ذلك الشعور من قبل فيؤلف بين الشعورين بضرب
من التشبيه " . (٢)

وثالثها : الخيال الموحى أو الموهب ، وهو يختلف عن الخيال

المؤلف فبدلاً من أن يقرن صورة بصورة " يفيض على الصورة التي
يراهها صفات ومعاني روحية تؤثر في النفس ، وصحابة أخرى يفيض في
باطن الشيء فيصل إلى مكان الحياة منه ، ثم يخرج به إلى الناس كما
يشعر به " . (٣)

أما دراسة الدكتور مصطفى ناصف في كتابه " الصورة الأدبية "

والذي طبع أول مرة عام (١٩٥٨ م) ، فإنه أفرد فيه جزءاً غير يسير
لدراسة الخيال وعلاقته بالصورة من جانب النقد العربي خاصة والنقد
عام ، مما جعله يرى أن الخيال " هو المبدأ الأول في كل ادراك ايجابي

(١) السابق ص ٥٦ .

(٢) السابق ص ٥٧ .

(٣) السابق ص ٥٧ .

فعال نشيط^(١)، لأن الصفة الشاعرية للقصيدة ليست بما تحتويها من العاطفة، أو الوجدان فحسب؛ بل هي الإدراك الخيالي لشيء لفكرة، أو لذاك الوجدان نفسه^(٢).

فأقوى مظاهر الخيال عند المتفنن " هوذاك الإلهام، الذي يعتبر نضجا مفاجئا غير متوقع لكل ما قام به الشاعر من قرارات ومشاهدات وتأملات، أو لما عاناه من تحصيل وغكير"^(٣) فالخيال هو محملة كل هذه الأشياء.

من هنا كان عمل الخيال كما يقول الدكتور ناصف " لا يرتبط بقوانين المادة وصل أحيانا ما فصلته الطبيعة ويفصل ما وصلته، ويتسم ذلك لحساب قوانين أخرى داخلية في نطاق التنوع والوحدة من أجل أن ينفذ في طبائع الأشياء"^(٤)، فعمله يقوم على ضرب من التناقض والتنوع وهذا ما يحتاجه الإبداع الفني، فالخيال ليس " مجرد تصور أشياء غائبة من الحس إنما هو حدث معقد ذو عناصر كثيرة وظيف تجارب جديدة"^(٥).

أما الدكتور عاطف جودة نصر عند دراسته " للخيال مفهوماته ووظائفه " ، فقد رأى أن الخيال، هو العين الثالثة التي زود بها

(١) الصورة الأدبية، لمصطفى ناصف، الطبعة الثانية، دار مصر

للطباعة، ص ١٨.

(٢) السابق ص ١٦.

(٣) السابق ص ١٢.

(٤) السابق ص ١٤.

(٥) السابق ص ١٨.

الإنسان من بين الكائنات ، لأن الإبداع متوقف عليه ، فالخيال الفني " ليس ضرباً من العبارة والحيلة والمخادعة ، وذلك أن الخيال الشعري يبنى صوراً يأتي تحليلها بمقارنة عناصرها بالواقع " (١)

فالصورة التي نجدها مثلاً في الاستعارة يمتزج فيها الواقع بغير الواقع وتعتمد على " تأسيس نسق من المضامين جديد يحمل الواقع على اللاواقع ومرس ماهية اللاماهية " (٢) ورغم ذلك ، فإنه ليس بمعزل من الواقع والماهية ، وإنما هو إعادة " تركيب للعالم بضرب من قصدية الانحراف من الطريق الاصم والنهج المعتاد " (٣) ، ويتجلى هذا في الاستعارة ، التي تتقوم بها الصورة وفي الطريقة التي يستخدم بها الشاعر اللغة لاستكناه حقيقة الأشياء والتغلغل في جوانبهم الخفية .

ولذلك كانت الاستعارة عند الدكتور جودة من وسائل الإدراك الخيالي إذ بها يتم تحقيق نوع من المعرفة / تفسيراً حداثياً للأشياء وبذلك ترقى إلى مستوى الرمز " فليس الخيال في الشعر إبداعاً ، لأنه يدمج ويوحد ويغري ويخلق ، ويهدي ويحني ، ويفكك ويركب ... ، وإنما يتشبه في إبداع - الشاعر من المحسوسات صوراً تتطوى على

(١) الخيال مفهومات ووظائفه ، الدكتور عاطف جودة نصر ،

الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ م ، ص ٢٦٢ .

(٢) السابق ص

(٣) السابق ص ٢٧٩ .

دوال رمزية^(١) ، هذه الصورة لا تجعلنا نطقاها كما يدركها الحس المشترك أو تلقيا يقصد منه معرفة العلل والغايات ، فالإنحراف ، الذي تعتمد لغة الشعر بتحقيق بالخيال ، وهو أمر لا بد منه في الشعر إن بدونه لا يكون الشعر شعرا ، وذلك " أن التحويل والانحراف ، الذي يحققه الخيال أمر مقصود لذاته وكان الشعر بدونه يشبه الإدراك المألوف أو التصور العلمي " .^(٢)

وهكذا سيظل الخيال المدع باقيا يفزع إليه الانسان " كلما أخفق في تحقيق التوازن ، وضاعت به السبل في زحام التقنية الآلية " .^(٣)

*

*

*

وإذا كانت هذه هي اتجاهات العصر الحديث في تحديد مفهوم الخيال وتعداد وظائفه فقد كانت هناك محاولات عديدة لذلك في التراث العربي الاسلامي ، وقد اتصلت هذه المحاولات على امتداد قرون ازدهار الثقافة العربية الاسلامية . فقد كانت للشعراء آراء أو تصورات لتلك القوى التي توحى إليهم أشعارهم . وكانت للنقاد محاولات لتفسير هذه القوى تفسيراً أكثر واقعية وضبطاً مما قام به الشعراء^١ تلميذوا يوسف هذه الماهية إلى بيان آثارها وكان للبلاغيين جهود مبهودة في الكشف عن وظيفة الخيال في مجال الاستخدام اللغوي على المستوى الفني . أما فلاسفة المسلمين^٢ أخذوا الرأية من

(١) السابق ص ٢٨٢ .

(٢) السابق ص ٢٨٢ .

(٣) السابق ص ٢٨٢ .

الفكر اليوناني في مجال البحث في قوى النفس الانسانية وتحديد مسد
طكتها وكانت لهم اضافاتهم واجتهاداتهم في هذا السبيل . ولقد كان
لاسهام هذه الطوائف الأربع من طوائف الفكر العربي الاسلامي دور لا
يمكن أن ينكر في الكشف عن مفهوم الخيال وتحديد وظائفه وهو دور لا
يمكن اغفال أثره في تطور الفكر الإنساني في هذا الميدان . ولئن كان
الفكر الحديث بانجازاته المذهلة التي أشرنا إلى شيء منها قد
غطى على دور الفكر الاسلامي في هذا الصدد فإن روح العلم تقتضي
أن ينفخ الغبار عن دور الفكر الاسلامي في تحديد مفهوم الخيال والكشف
من دقائقه تحديدا وكشفا يقتربان في كثير من الأحيان من ما أنجزه الفكر
الحديث في هذا الشأن . وليست هذه الرسالة الا محاولة لنفض هذا
الغبار والقاء بعض الضوء على دور التراث العربي الاسلامي واسهاماته
في ميدان يعد من أحدث ميادين البحوث العلمية والنقدية الحديثة .

الكتاب الأول

المؤشرات الأولى

ويشتمل على الفصلين الآتيين :

- الفصل الأول : الشعراء ومفهوم الخيال .
- الفصل الثاني : المفكرون ومفهوم الخيال .

الفصل الأول
الشعراء ومفهوم الخيال

الفصل الأول

الشعراء* ومفهوم الخيال

الابداع الفني قضية محيرة وصعبة في آن واحد ، لا يستطيع
أى انسان تفسيرها ، هذه القضية حيرت الأمم في وضع تفسير لها ، وقل
أن نجد أمة الا وقد حاولت أن تعرف كنهها وتسبر غورها ، وتضع تفسيرات
لها ، وحسبنا أن نشر هنا الى أن تلك التفسيرات والتساؤلات التي أشهرت
لم تأخذ شكلا علميا يرتاح اليه ، وانما تلونت بلون الثقافات التي كانت
سائدة بين تلك الأمم .

فاليونان التي تعد من الأمم التي سادت بينها الفلسفة ارجعت
الابداع عند شعرائها الى الالهة وربات الشعر اللاتي كن يحطن وسطاء
فالشاعر اليوناني لا يستطيع أن يبدع أو يقول شعرا ذا بال الا اذا ألهمته
ربة الشعر ، وعلى هذا ذكر أفلاطون في محاورته " ايون " ان الشاعر
" لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم ، ويفقد في هذا الالهام احساسه وعقله " (١)
كما أن أفلاطون أكد على أن الشاعر يفقد ذاته حين يبدع ، لأن مرحلة
الابداع كما يصفها الهمام من ربة الشعر يقول : " ان هو لا " - الشعراء -
لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر الرائع الا غير شاعرين بانفسهم ،
وأن الاله هو الذى يحدثنا بالسنتهم (٢) ..

(١) النقد الأدبي الحديث ، د . محمد غنيمي هلال ص ٢١ .

(٢) السابق ص ٢١ .

أما الشعراء العرب ، فقد حاولوا فهم كنه الابداع ، فرأيناهم
يربطون بين قول الشعر والقوى الخفية ، فالشعراء لهم شياطين يوحون
اليهم بالشعر .

فالأعشى يدعي أن له شيطانا يقول الشعر على لسانه ، وقد كرر
هذا في أبيات عديدة يقول :

وَمَا كُنْتُ ذَا قَوْلٍ وَلَكِنْ حَسِبْتُ نَبِيَّ
إِذَا سَحَلْتُ بُمُرِّي لِي الْقَوْلُ أَنْطَرِقُ
خَلِيلَانِ فِيمَا بَيْنَنَا مِنْ مَسْوَدَةٍ
شَرِيكَانِ جَنَىٍّ وَانْسِيْ مَوْفَقِ (١)

فالشاعر هنا يعترف بأن تابعه سحل هو الذي يوحى اليه بالشعر
ويقول على لسانه ، وكثيرا ما يستجد به يقول :

دَمَوْتُ خَلِيلِي مَسْحَلًا وَدَعَا لَهْ
جَهَنَّمَ جَدْعًا لِلْهَجِينِ الْمَذْمُورِ (٢)

وقد تنوعت تلك الشياطين تبعاً لمكانة الشعراء ، وفحولتهم ، فقد
افتخر أحدهم بأن شيطانه أمير الجن يقول :

- (١) ثمار القلوب في المضاف والمنسوب : لأبي منصور عبد الطك بن
محمد اسماعيل الثعالبي تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ص ٧٠ .
(٢) كتاب الحيوان ، أبي حنبل عمرو بن بحر الجاحظ تحقيق وشرح
عبد السلام هارون ٢٢٦/٦ .

إِنِّي وَإِنْ كُنْتُ صَغِيرَ السِّنِّ
وَكُنَّ فِي الْعَيْنِ نُهُوسُنِّي
فَإِنْ شَيْطَانِي أَمِيرُ الْجِنَّ
يَذْهَبُ بِي فِي الشَّعْرِ كُلِّ فَنٍّ (١)

فشیطانہ ، هو الذی یوحی الیہ الابداع فی الشعر فهو وان کان
صغیر السن لا یعبأ به الا أن لیدیہ تابعاً کبیراً من حیث الرتبة ،
فهو أمير یمدع ایما ابداع ویأتی باجود الکلام .

من هنا رأینا لكل واحد من الشعراء الفحول شیطاناً یلازمه
ویلهیه قول الشعر فلا یفطن من لاحظ تابع امری القیس وهبیه
للشاعر مهید الأبرص وهما ذر للناطقة الذبیانی ومسحول
للأعشى .

روی صاحب الأغانی عن الأعشى فی خبر أنه قال : ان الأعشى
خرج یرید قیس بن معد یکرّب بحضرموت ، فضل الطريق وأصابه مطر ولجأ
الی غباء ، واذأ علی باب الغباء شیخ فسلم علیه ، فرد علیه السلام ، فسأله
من أنت ؟ الی أين تقصد ؟ فقال له : أنا الأعشى أقصد قیس بن
معد یکرّب ، فقال : حیاک الله ، أظنک امتدحتہ بشعر ؟ ، قلت : نعم
وأنشد :

رَحَلْتُ سَحَابَةً غَدَوَةً أَجْمَالَهَا
غَضِبًا طَيْبًا فَمَا تَقُولُ بِدَالِهَا

(١) بلوغ الأرب فی معرفة أحوال العرب ، السید محمود شکرى الألوسی

فلما أنشدته المطلع قال بحسبك ، أهذه القصيدة لك ■ قلت :
نعم . قال ■ ومن سمية التي تنسب بها ■ قلت ■ لا أعرفها ، وانما
هي اسم القن في روى ، فنادى يا سمية اخرجي ، واذا جارية قد خرجت
فوقفت ، وقالت ■ ما تريد يا أبت ■ قال : أنشدى عليك قصيدتي التي
مدحت بها قيس بن معد يكرب ونسبت بك في أولها فاندفعت تتشدد
القصيدة حتى أتت على آخرها .

ثم سألتني ■ هل قلت شيئاً آخر ؟ قلت : نعم ، قصيدة
ودع هريرة أن الركب مرتحل ، التي هجوت فيها ابن عسي يزيد بن مسهر .
فلما أنشدته البيت الأول قال : حسبك ، من هريرة هذه التي
نسبت بها ؟ قلت : لا أعرفها ، فنادى : يا هريرة ، فاذا جارية ، فقال ■
أنشدى عليك قصيدتي التي هجوت بها أبا ثابت يزيد بن مسهر ، فأنشدتها
من أولها فسقط في يدي وتحيرت وتغشيتني رعدة ، فلما رأى ما نزل بي
قال ■ ليفرخ روعك يا أبا بصير أنا هاجسك سحل بن اثاثه الذي القى
على لسانك الشعر . (١)

فهذه القصة التي يروونها الشاعر الأعمش عن نفسه تدل على
سيطرة فكرة أن الشعر وحي والهام ، وأن لكل شاعر شيطاناً فعندما سأله الشيخ
عن " سمية " التي يذكرها في قصيدته ■ قال الأعمش : لا أعرفها ، وانما
هي اسم القن في روى ، وقوله : في روى هو ما يمكن أن نفسره بالقوة التي

(١) خزانة الأدب ، عبد القادر بن عمر البغدادي تحقيق عبد السلام

جعلته ينشئ " قصيدته تلك أو هي لحظة الابداع ، وهو يقرن هذه اللحظة بالاشعور .

كما أن قول الشيخ للأعشى عندما اسقط في يده بعد سماعه قصيدته " ودع هريرة " تنشدها الجارية كاطة : " أنا هاجسك سحرل بن اثاثه الذى القى على لسانك الشعر " يدل على أن الابداع الفني يصدر من قوة تخطر في لحظة ، فالهاجس هو الخاطر . (١)

وقول الأعشى عندما سئل من سمية وهريرة لا أدري ، يقننا على أن المدح في لحظة الابداع يكون تحت سيطرة قوى خفية تجعله يستطيع تحديد واسترجاع ما مر به وهذا يوافق قول كثير من علماء النفس والنقاد والشعراء في العصر الحديث ، يقول فرويد أن الفن " لا يصدر عادة من الوعي والفكر والتصميم ، بل من اللاوعي " (٢) ، وقد وصف دى لاكروا الالهام " بأنه صدمة كالانفعال ، وقال ان حال الطهيم في لحظة الالهام كحال من يجذب انتباهه فجأة .. (٣) ، ويعبر الشاعر الحديث عبدالرحمن الشرقاوى عن هذه اللحظة بقوله : " وكنت اكتب كأنني مدفوع بغير ارادتي " . (٤)

ليس من الاجحاف اذا أن نقول أن الشعراء قد احسوا أن سر ابداعهم يتأتى من قوى عجيبة تهيم عليهم وتتلهم بهم وتمدهم

(١) لسان العرب ماد : خطر .

(٢) من كتاب النقد الجمالي ، روزغريب ص ٥١ .

(٣) الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة د / مصطفى سوفي

ص ١٨٦ .

(٤) السابق ص ٢٤٦ .

بالقول ، هذه القوى الخفية والعجيبة في آن واحد ترايت لهم على
أنها شياعين يقول شاعرهم :

إِنِّي أَمْرُوهُ تَابَعَنِي شَيْطَانِيْكَ
أَخِيَّتَهُ عَصْرِي وَقَدْ أَخَانِيْكَ
يَشْرَبُ مِنْ قَعْبِي وَقَدْ سَقَانِيْكَ
قَالَ حَمْدٌ لِلَّهِ الَّذِي أَعْطَانِيْكَ (١)

ان الشاعر يقر بأن له تابعا يلزمه ، وقد قامت بينهما مودة
وصداقة حميمة ، فقد شرب من كأسه ، هذه السقيا ، هي سقيا الالهام
والابداع التي جعلت منه شاعرا يقول ، فيجيد القول ، وكثيرا ما نقرأ في
كتب الأدب أن الجن يتعرضون بلبن وطلبون من بعض الشعراء شربه
فمن شربه أصبح شاعرا يقول الشاعر :

أَسِفْتُ عَلَى مَسِّ الْبَهِيدِ وَشَرْبِهِ
لَقَدْ حَرَمْتَنِيَّ صُرُوفَ الْمَقْسَادِ
وَلَوْ أَنَّنِي إِذْ ذَاكَ كُنْتُ شَرِبْتَهُ
لَأَصْبَحْتُ فِي قَوْمِي لَهُمْ خَيْرُ شَاعِرٍ (٢)

ان هذه المحاولة لتفسير الابداع نجدها قد امتدت حتى عصور
متأخرة ، ففي العصر الاسلامي نجد أن الشعراء كثيرا ما أرجعوا الابداع

(١) الحيوان ١٨١/٦

(٢) جمهرة أشعار العرب ، أبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي ص ٤٢ .

المس : القدح العظيم .

الى الشياطين ، بل ان ما تردد ■ الشعراء في الجاهلية ، نجد ■
بعض الشعراء الاسلاميين والامويين ، فحسان بن ثابت يرى أن لسانه
صاحبا من بني الشيبان ، وهو الذي يمد به بالشعر فيقول :

وَلِيَّ صَاحِبٍ مِّنْ بَنِي الشَّيْبَانِ
فَجِئْنَا أَقُولُ وَحِينَا هُـوَ (١)

والشيبان هذا ابن جنى من الجن جعله حسان طهما يقول
على لسانه الشعر ، وهو في هذا لا يبعد عن تفسير شعراء الجاهلية
للا بداع ، ففكرة الجن وقولهم الشعر على ألسنة الشعراء لا تزال سيطرة
على الأذهان ، ولعل حسان بن ثابت قال هذا عندما كان في الجاهلية
قبل ان يسلم ، لكننا نرى جريرا والفرزدق وبعض الشعراء الذين عاشوا
في عصر بني أمية يؤمنون بحثل هذا فجرير يقول :

أَنْتَ لَيْلَقِي عَلَى الشَّعْرِ مَكْتَهِلٌ
مِّنَ الشَّيَاطِينِ إِبْلِيسُ الْإِبَالِيْسِ (٢)

فالذي يمد جريرا بالشعر شيطان متمرس ، بل ان جريرا يرى
ان جودة شعره وما يحدثه من أثر في النفوس مثل الرقية ، ولكن هذه الرقية
التي يرقى بها صاحب الآفة تخطف ايما اختلاف انها رقية شيطانية
تحدث هزة في نفس السامع فيطرب لها ، لكن مدوحه - عمر بن عبد العزيز -

(١) شار القلوب ص ٧٠ .

(٢) المرجع السابق ص ٧٠ .

لم تعمل فيه هذه الرقية مع أن شيطان جرير ذو رقى عجيبة وموثرة يقول :

وَجَدْتُ رَقِي الشَّيْطَانِ لَا تَسْتَفِزُهُ

(١) وَقَدْ كَانَ شَيْطَانِي مِنَ الْجِنِّ رَاقِيًا

أما الفرزدق ، فإن له شيطانا اسمه " مروي " وقد افتخر به ،

ووصفه بأنه أشعر خلق الله حيث أنه يلقى عليه أجود القصائد وأحسنها

يقول في قصيدته التي مدح بها أسد بن عدالة القسري :

لَيْمَلِغْنِ أَبَا الْأَشْبَالِ مَدَحْتَنَا

مَنْ كَانَ بِالْفُورِ أَوْ مَرَى خُرَاسَانَا

كَأَنَّهَا الذَّهَبُ إِلَّا بِرِيزُ حَبْرَهَا

(٢) لِسَانُ أَشْعَرُ خُلِقَ اللَّهُ شَيْطَانَنَا

فهذه الشياطين التي ذكرها الشعراء ، هي " شياطين قدرة

وابداع وليست بشياطين غواية وافساد " (٣) كما يقول العقاد فالفنون

غالباً ما تعتمد على الاثارة وابرار مناحي الجمال وتجسيدها والشياطين بما

لها من قوة جعلت مصدراً لالهام الشعراء ما جعل أبا النجم العجلي

يفتخر بأن شيطانه ذكر لا يصمد أمامه أي من الشعراء ، يقول :

(١) ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب تحقيق / نعمان محمد أمين

طه ١٠٤٣/٢

(٢) ثمار الطوبى ص ٧١

(٣) ابليس ص ١٩٤ ، ١٩٥ عباس محمود العقاد .

أَنِّي وَكُلُّ شَاعِرٍ مِنَ الْبَشَرِ
شَيْطَانُهُ أَتَى وَشَيْطَانِي ذَكَرَ
فَمَا يَرَانِي شَاعِرًا إِلَّا اسْتَتِيرَ
فَعَلْ نَجُومَ اللَّيْلِ فَايْنِ الْقَمَرِ (١)

ولقد استمرت فكرة الشياطين وإيحائهم بالشعر على ألسنة الشعراء حتى العصر العباسي ، فابن ميادة يذكر في قصيدته التي هجا بها الحكم الخضري ، أنه لما أتاه ما تقول بنو محارب نهضت شاعريته واستشريت ما جعلها تهديع قصائد يتغنن بها وتعمل الركبان على اشاعتها

يقول :
فَلَمَّا أَتَانِي مَا تَقُولُ مُحَارِبُ
تَغْنَتُ شَيْطَانِي وَجَنُ جُنُونِهِمَا
وَحَاكَّتْ لَهَا بِمَا أَقُولُ قَصَائِدًا
تَرَامَتْ بِهَا صَهْبُ الْمَهَارِ وَجُونُهُمَا (٢)

ولعل قول ابن ميادة في الشطر الأول :
* فَلَمَّا أَتَانِي مَا تَقُولُ مُحَارِبُ *
يمثل في النقد الحديث عنصر الاثارة أو الباعث الذي أيقظ لدى الشاعر

ملكة الابداع ، وهي التي عبر عنها بقوله :
* تَغْنَتُ شَيْطَانِي وَجَنُ جُنُونِهِمَا *

فانثال عليه القول وابدع قصائده التي أصبحت تنشد على كل لسان .

(١) ديوان أبي النجم العجلي ص ١٠٣ ، ١٠٤ .

(٢) الحيوان ٢٤٤ / ٦

أما بشار بن برد ، فعلى العكس من الشعراء السابقين إذ يذكر
أن " شنقناق " عرض عليه صاحبه ومعاونته في ابداع الشعر ، لكن
بشار راغب عن هذا وفضل أن لا يعان على قول الشعر ، لما يتمتع به
من قوة طبع يمكنه من ابداع الروائع ، يقول :

دَعَانِي شِنْقَنَاقٌ إِلَى خَلْفِ بَكْرَةٍ
فَقُلْتُ : أَتُرْكَانِي فَالتَفَرَّدَ أَحْمَدُ (١)

ويجدر بنا أن نشير إلى أن الابداع في الفنون بوجه عام كان ينظر
إليه على أنه أمر خارق للعادة ومعجز في آن واحد ، وأنه ليس في قدرة البشر
الاثنان به ، بل لا بد أن يكون من عمل الشيطان كما هو في التراث بصورة
عامة ، فالبحتري ، وأن لم يصرح بأن شعره من وحي الشيطان إلا أنه ذكر
في سمينته التي وصف فيها ايوان كرى أن الجن لها قدرة على الابداع ، وهي
التي ابدعت ذلك الايوان يقول :

لَيْسَ يَدْرِي أَصْنَعُ إِنْسٍ لِّجِنٍ
سَكَنُوا ، أَمْ صْنَعُ جِنٍّ لَا نَسَمَ (٢)

وهذا ما يؤكده أبو العلاء المعري حين قال :

(١) شار الطوب ص ٧١ ، شنقناق ، أحد رؤساء الجن . انظر الحيوان

٠٢٤٤ / ٦

(٢) ديوان البحتري ١ / ١٩٤ .

وقد كان أرباب الفصاحة كلما
 رأوا حسنا عدوه من صنع الجين (١)

ومن الملاحظ هنا أن فكرة الهام الجن للشعراء بدأت تتفائل
 عند شعراء العصر العباسي ، وهذا جاء نتيجة لرقى الحياة العقلية
 والاجتماعية ، ونشاط الحركة العلمية فتأثر الشعراء بها ، فأبو العلاء المعري
 وقف موقف المتردد من قضية الهام الشياطين للشعراء ، ففي رسالته
 الشياطين سرد أخبار الجن والأشياطين التي تروى عنهم ، ولكنه تشكك
 وتساءل قائلا : فليت شعري من يقول المنظوم في خاطري اجني أمر
 بالعاقرة تفرد (٢) ، أم أنه من الملائكة ، فأبو العلاء مع ما نجد
 في عبارته من تشكك في مصدر الابداع الشعري إلا أنه مع ذلك لا يخرج
 من كونه وحي شيطان أباً كان نوعه .

لذا فإن أبا العلاء المعري في رسالة الغفران تحدث عن
 الشياطين وهلاقتهم بالشعراء ، وسمع منهم ، فقد أورد حواراً دار بين
 ابن القارح والخشمور أحد بني الشيصان عن أشعار الجن التي جمعها
 المرزباني ، فأجاب الخشمور قائلا " إنما ذلك هذيان لا معتد عليه ،
 وهل يعرف البشر من النظم إلا كما تعرف البقر من علم الهيثة وساحة
 الأرض ؟ وإنما لهم خمسة مشرجنا من الموزون قل ما يعدوها القائلون ،

(١) سقط الزند لأبي العلاء المعري ص ١٤٠ .

(٢) رسائل أبو العلاء ص ١٠٥ .

وان لنا لآلاف أوزان ما سمع بها الانس ، وانما كانت تخطر بهم أظيفال
منا عارمون ^(١) ، فتفتت اليهم مقدار الضوازة ^(٢) من أراك نعمان ^(٣) .

في النص السابق يصور لنا أبو العلا قدرة الشياطين على الابداع
وأن لها من الاشعار اكثر مما يحاط به أو تدون كما ان براعتهم في النظم
تفوق براعة البشر ، لا^{*} نهم أصحاب قدرة خلاقية وهدعة تستطيع تنويع
الآوزان أما ما يقوله الشعراء فهي خطرات وهواجس القاها بعض صغار
الشياطين على ألسنتهم ، فهي عي^{*} قليل لا يذكر بجانب ما عند الشياطين
اذ أنها " مقدار الضوازة من أراك نعمان " .

أما ابن شهيد الأندلسي ، فإنه ابرز في رسالته التوابع والزوابع
دور الشياطين في الابداع ، وطاف بنا على توابع كثير من الشعراء منذ
العصر الجاهلي حتى العصر العباسي ، ولسنا في مقام استعراض تلك
الرسالة ، ولكن الذي يعنينا هو أن ابن شهيد الأندلسي اشار في رسالته
تلك بأن له تابعا يعينه على قول الشعر ولهه اياه ، يقول حينئذ كيف أنه
عندما قال قصيدته التي مطلعها :

- (١) عارمون : جمع عارم ، وهو الشرس .
 - (٢) الضوازة : بالضم ، هي الشظية من السواك .
 - (٣) أراك نعمان : نعمان واد ، يقع بين مكة والطائف .
- رسالة الغفران لأبي العلا المعري تحقيق وشرح د / عائشة
عبدالرحمن بنت الشاطي ، الطبعة السابعة ص ٢٩١ .

تولى الحمام بطبيعي الخدور
وفاز الردى بالفضال السفرير

ولكنه لم يستطيع تكلمتها وارتج عليه القول وافحم عندما وصل

الى قوله :

وَكُنْتُ مَلَّتْكَ لَا مِنْ طَلْسِي
وَلَا مِنْ فَسَادٍ جَرَى فِي ضَمِيرِي

قال ابن شهيد : " فاذا أنا بفارس بباب المجلس على فرس أدهم

... وصاح بي أعجزا يا فتى الانس ، قلت : لا وأبئك للكلام احيان وهذا

شأن الانسان قال : قل بعده :

كَمَثَلِ مَلَاكِ الْفَتَى لِلنَّعِيمِ
إِذَا دَامَ فِيهِ وَحَالُ السُّرُورِ

فقلت له : .. من أنت ؟ قال : أنا زهير بن نعيم من أشجع الجن .

قلت : ما الذي حداك للتصور لي ؟ قال : هوى فيك ورغبة في

اصطفاك ... ثم قال : متى شئت استحضاري فأنشده هذه الابيات :

وَالْيَ زَهِيرُ الْحُبِّ يَا عَزَّ أَنْتَ
إِذَا ذَكَرْتَهُ الذَّاكِرَاتُ أَتَاهَا (١)

(١) رسالة التواضع والزواضع صححها وحقق ما فيها بطرس البستاني
ص ١١٩، ١٢٠ ، انظر أيضا الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة
الى الحسن علي بن بسام تحقيق د / احسان عباس المجلد ١ ،
ص ٢٤٧ ، ٢٤٨ .

فيما سبق نرى أن ابن شهيد ينعزو الابداع الى الشياطين وأنها
تعاون الشعراء حيث أن تابعه زهير ابن نمير ساعده في تكملة قصيدته
السابقة الذكر عندما ارتج عليه وافحم كما أن تابعه طلب منه استحضاره
بأبيات ينشدها عند حاجته اليه ، فكان ابن شهيد كلما ارتج عليه أنشد
تلك الأبيات ، فتنثال عليه المعاني يقول : " وكنت . . . متى ارتج علي .
أو انقطع بي سلك ، أو خانتني أسلوب انشد الأبيات فيتنثل لي صاحبي
فأسير الى ما أرب وأدرك بقرحتي ما أطلب " . (١)

ومع هذا كله يجب علينا أن نشير الى أن ابن شهيد من يرى أنه
لا بد من توفر موهبة يعمل على صقلها بالاطلاع على آثار الشعراء السابقين
والتزود بثقافة واسعة تجعله يحيط بكل ما من شأنه العمل على تقوية
الملكة الابداعية عنده يقول : " كنت أيام كتاب الهجاء أحن الى الأرباء .
وأصبوا الى تأليف الكلام ، فاتمعت الدواوين ، وجلست الى الأساتيد " . (٢)

وكان نتيجة هذا الاطلاع والموهبة أن تمكن من الابداع
يقول : " قطعنت ثغرة البيان دراكا ، وأطلقت رجل طيره شراكا ، فانثالت
لي العجائب وانهاالت علي الرفائب " . (٣)

(١) التوابع والزوابع ص ١٢١ ، الذخيرة المجلد ١ ص ٢٤٨ .

(٢) رسالة التوابع والزوابع ص ١١٨ ، والذخيرة المجلد الأول .

ص ٢٤٦ .

(٣) رسالة التوابع والزوابع ص ١١٨ ، والذخيرة المجلد الأول .

ص ٢٤٦ .

لهذا لعلنا لا نخطئ* حين نقول إن اتخاذ الشياطين من قبل الشعراء* وجعلهم مصدرا للإلهام ساد حتى وقت متأخر في تاريخ الأدب ، فهو وإن تضاعف في العصر العباسي كما رأينا إلا أنه بقي رمزا للبداع بعد أن أصبح جزءا من التراث ، فوادي عقر لا يزال يعد الأديبا* بشياطينه المدمعة.

ففي العصر الحديث كتب الشاعر شفيق معلوف قصيدة عبقّر حيث رأى غامسة يسير تحتها شيطانه ، فيقبل الشيطان نحو الشاعر ويلقي عليه التهمة ويخبره أنه أتى من عبقّر ، ويدعوه إلى زيارة الوادي يقول :

أَقْبَلْ نَحْوِي قَائِلًا إِنِّي
طُوعَ لِمَا يَقْضِي بِهِ الْأَمِيرُ (١)

فشيطانه مطيع يفعل ما يطلب منه ، فخلق بالشاعر في عبقّر وألهمه تلك القصيدة التي وصف فيها الوادي وسكانه من الشياطين والكهّان ، وهذا هو* كد استمرار الاسطورة حيث يقول :

شَيْطَانٌ شِعْرِي قُمْ بِنَا نَرْتَجِلْ
مِنْ هَذِهِ الْأَرْضِ وَفِيهَا نَهْـمُ (٢)

(١) طلي المحك ، مارون عبود ص ١٤٣ .

(٢) السابق ص ١٤٨ .

قصيدة عبقر رحلة شعرية أبدعها خيال الشاعر مثل " رسالة
الغفران " و " رسالة التواضع والتواضع " وان كانت أقل حيوية وابداعاً ،
أو كما يقول مارون عبود : " عبقر قصيدة عادية منى ومعنى وتصورا
تزينها فلتات تدلنا على الشاعر المرتجى غيره . (١)

ومجمل القول أن فكرة شياطين الشعر وأنها مصدر الإلهام
ما هي الا محاولة لتفسير الابداع ومعرفة حقيقته ، لأن الشعراء لحظة
الابداع تسيطر عليهم قوى لا يستطيعون وصفها ولا معرفة مصدرها
ففسروها بذلك التفسير الذى يتفق مع ما عرف من أن الجبن والشياطين
قوى ذات قدرات عجيبة تأتي بالاعاجيب التى لا يستطيع البشر الاتيان
بمثلها ، فالبيئة الصحراوية بها فيها من قار وجبال تدخل الوحشة
في نفس الطارق لها ، فتتمثل له اشكال وهياكل يتخيل أنها شياطين ،
فينشأ بينه وبينها محاورات وسامرات ، فيتناشدون فيما بينهم الشعر
والاخيار ، وفي تلك الخلوة قد تواتيه عبقرية بالشعر سلسا سهلا ،
وقد يصعب عليه قوله ، فيناجي نفسه ويستحث قريحته ، وضجأة يأتي
شيء الى سمعه ، ولكنه لا يعرف مصدر ذلك الشيء الذى يستولى على
عقله وقلبه وذاكرته ، ويغدو المبدع بعد هذه اللحظة ، أو الحالة
كأنه فقد الشعور ، وقد عبر الأعرابي عن هذه الحالة عندما سئل عن
" هريرة وسمة " من هما ؟ فقال : لا أدري ، انما هو شيء الذى فسي
روعي .

وقد بقيت فكرة أو أسطورة الشياطين ، عند الشعراء ، فسي
العصر العباسي ، ولكنها ليست كما كانت في العصر الجاهلي إيماناً
وتصديقاً بها ، وإنما اتخذها بعض الشعراء وسيلة يعرضون من خلالها
آراؤهم كما نجده في رسالة ابن شهيد الأندلسي " التواضع والزواجر " و
" رسالة الغفران " .

ومن ثم أصبحت فكرة الشياطين جزءاً من التراث العربي رغم
الايمان ببطولانها ، ففي العصر الحديث لا تزال شياطين الفن تصيد
الأدباء بالروائع من ذلك ذكر وادي مقرر في مسرحية مجنون ليلى
لأحمد شوقي وظهور قصيدة مقرر لشفيق معلوف .

ولعلنا على صواب حين نقول أن شياطين الشعر تمثل الخيال ،
الذي لا ينكشف للعين الرائية أولاً لأن الواعية إنما هو قوة داخلية
تتم في لحظة عابرة أو لحظة زائرة ، فتتسلسل فيها كل الأحداث والوقائع
والأخيلة ، هكذا نجد أن الشعراء وإن كانوا قد أحسوا أن هناك قوة
خفية تسكنهم من قول الشعر ، ولكن ما هذه القوة ؟ وما نوعها لا نجسد
اجابة على هذه التساؤلات .

الفصل الثاني المفكرون ومفهوم الخيال

الفصل الثاني

المفكرون و مفهومات الخيال

لسنا ننكر أن الاتصال بين الأمم وثقافتها المختلفة يؤدى الى تلاقح فكري بينها ، فينتج من هذا التواصل تأثير وتأثير ، والامة العربية ليست بدهما في ذلك بين الأمم ، فقد اتصلت بكثير من الثقافات ، ففي العصر العباسي عندما ازدهرت الحياة العقلية نشطت حركة الترجمة ، فترجم الكثير من آثار الفلاسفة اليونانيين وخاصة كتب أفلاطون وأرسطو ، تلك الترجمات كان لها الأثر البعيد في الحياة الفكرية عند المسلمين .

ولما كان البحث من ماهية الأشياء وأسبابها محور الدراسة في الفلسفة ، رأينا المفكرين المسلمين يبحثون في النفس وقواها المختلفة مقتئين بهذا الفكر اليوناني ، فقد اطلعوا على مصنفات أفلاطون وأرسطو على وجه الخصوص ، فشرحوا كتبه وعلقوا عليها وحاولوا تطبيق بعض ما قاله على الشعر العربي ، ولعل أهم أثرين بارزين في هذا المجال هما كتاباه الخطابة وفن الشعر الذي تماقبا على ترجمتهما وشرحهما عدد من المفكرين .

ولقد استفادوا من أبحاث أرسطو حول النفس وقواها المختلفة وما كتبه من الشعر ، ووصلوا بين هذين الجانبين المهمين في الدراسات الانسانية ، وهو علم النفس والأدب ، ليملوا بعد ذلك الى ما يمكن أن نسميه نظرية الشعر ، تحدثوا عن الشعر من حيث تشكيله وتأثيره ، والقوى التي تعمل على ابداعه .

وهذا الجمع بين الأدب والفلسفة طبع دراساتهم حول الشعر

بطابع مميز ، وهي الأصاله رغم كونهم شراحا لأرسطو ، وذلك أن كتاباتهم من الشعر موزعة في العديد من مؤلفاتهم ولم تكن محصورة في دائرة شرحهم على كتاب " الشعر لأرسطو " وإنما جاءت - أيضا - في مؤلفاتهم المتنوعة ما اكتسب تناولهم لهذا طابع الفلسفة الخاصة بهم ، وهذا يدل على أصالة آرائهم ، وأنهم لم يكونوا شراحا ونقطة للفكر اليوناني فحسب ، بل اضافوا اضافات جديرة بالدراسة .

ومن هنا كانت لهم مفاهيمهم ، وتصوراتهم الخاصة بالشعر وطبيعته ووظيفته وأداته ، فهو كلام مخيل ، وهذا تعددت سمات الشعر التي تميزه عن سائر الأقاليم ، والتي تتجلى في عنصر الخيال ، وهذا يستدعي أن نتعرف على تصورهم للخيال أو المتخيلة بامصطلاحهم بوصفها مصدر هذه الأقاليم الشعرية ، من حيث وظائفها ومكانتها بالنسبة للقوى النفسانية المدركة الأخرى .

القوى النفسانية واصلتها بالخيال :

من الملاحظ أن الفلاسفة ابتدأوا من الكندي قسموا القوى النفسانية الى قوى مختلفة كل قوة تقوم بدور معين ، إلا أن هذه القوى تعمل كلها مجتمعة بعضها مع بعض حيث لا يمكن فصل أحداها عن الأخرى

وتنقسم القوى المدركة قسمين : أولهما الإدراك الحسي ، وهذا يشترك فيه الإنسان والحيوان ، وثانيهما : الإدراك العقلي وهذا يخص الإنسان وحده ، ويميزه عن سائر الحيوان .

وتنقسم الحسي المشترك - القوى الحيوانية - الى قسمين - أيضا - . قوى يكون ادراكها من الخارج ، وهذا يأتي من طريق الحواس الخمس هي

تدرك الأشياء كما هي في مادتها ولا تستطيع تجريدتها عنها كما يقول اخوان الصفا : " أما الحساسة ، فلا تدرك محسوساتها الا في الهيولى (١) " و اذا كان الحس الظاهر لا يستطيع تجريد الأشياء من مادتها ، فهو - أيضا - لا يدرك المعنى الذي تتضمنه الصورة المحسوسة ، لأن ادراك الصورة والمعنى يتأتى من الحس الباطن يقول ابن سينا : " الصورة هي الشيء الذي تدركه النفس الباطنة والحس الظاهر معا . . . والذي تدركه القوى الباطنة دون الحس فهو المعنى " (٢) وقوى تدرك من باطن ، وهي خمس حواس - أيضا - تقابل تلك التي تدرك من الخارج ، ولكنها تختطف عنها في أنها تنفعل من مؤثرات داخلية ، وهي الحس المشترك ، والصورة أو الخيال ، والتخيلة ، والوهم ، والحافظة ، وهذه القوى التي تدرك من باطن - " بعضها قوى تدرك صور المحسوسات وبعضها قوى تدرك معاني المحسوسات " (٣) .

الحس المشترك

وهي أولى القوى التي تدرك من باطن ، وتقبل جميع الصور التي تنطبع في الحواس الخمس الظاهرة ، فهي " آلة وصل " ، تصل بين الحس الظاهر والباطن ، أو هي " القوة التي تتأدى إليها المحسوسات كلها " (٤) .

- (١) رسائل اخوان الصفا ، المجلد الثاني ص ٤١٤ .
- (٢) النجاة لابن سينا ص ١٦٢ ، رسائل اخوان الصفا المجلد الثاني ص ٤١٤ ، احوال النفس لابن سينا ص ١٦٦ ، ١٦٧ .
- (٣) النجاة ص ١٦٢ .
- (٤) النفس من الطبيعيات من كتاب الشفا لابن سينا ، تحقيق د / جورج قنوتسي وسعيد زايد ص ١٤٥ .

هذه القوة قدرة على أن تستغل أكثر من صورة من الحواس في وقت واحد، فلا تخط بين ما هو مرئي وما هو ملموس " ولو لم تكن قوة واحدة تدرك (١) اللون والملموس لما كان لنا أن نصير بينهما قائلين : انه ليس هذا ذاك " في الوقت الذي تختص فيه كل حاسة من الحواس الظاهرة باحساس محدود فما يدركه البصر لا يدركه السمع مثال ذلك ، فان البصر لا يدرك الروائح والملموس ، ومن ثم فانه يمكن القول بأن الحس المشترك هو القوة التي بها تدرك التفاهيم بين شيئين محسوسين يوضح ذلك ابن سينا بقوله :

" لما كان اذا احسنا بلون العسل ابصارا بأنه حلو ، وان لم نحس في الوقت حلاوته ، وذلك لأن القوة واحدة واجتمع فيها ما أداء حسان من حلاوة ولون في شئ واحد ، فلما ورد عليه أحدهما كان الثاني وروده معه ، ولو أن فينا شيئا اجتمع فيه الحلاوة والصفرة لما كان لنا أن نحكم أن الحلاوة غير الصفرة ، ولا أن نحكم أن هذا الأصفر هو حلو " (٢)

الصورة أو الخيال :

وهي القوة التي " تحفظ ما قبله الحس المشترك من الحواس الجزئية الخمس وتبقى فيه بعد غيبة المحسوسات " (٣) ، فهي تحفظ ما توارى عنها اليها من صور المحسوسات بعد غيبة تلك الصور ، لأنه " يجرى الصورة المنزوعة من المادة تهرة أشد " (٤) ، وذلك أنه يستطيع أن يحفظ بالصورة بحيث لا يحتاج في وجودها فيه الى وجود مادة ، الا أن هذه الصورة

(١) السابق ص ١٤٥ .

(٢) الاشارات والتنبيهات لابن سينا ٢/٣٢٦ .

(٣) النجاة ص ١٦٣ .

(٤) السابق ص ١٦٩ .

التي يحتفظ بها ، لا تكون مجردة عن اللواحق المادية ، لأن الخيال وان " قد جردها عن المادة تجريدا تاما ، ولكنه لم يجردها البتة عن لواحق المادة ، لأن الصورة في الخيال على حسب الصورة المحسوسة ، وعلى تقدير ما وتكييف ما ووضع ما " . (١)

وعلى هذا الأساس — يفهم أن الحسن الظاهر وهو مصدر الصور التي تحتفظها الصورة ، ولكن ابن سينا يرى أن ليس الحسن الظاهر هو مصدر الصور فحسب ، بل ان الصورة تحتفظ صورا أخرى تأخذها عن القوى الباطنة ، فقد تخزن القوة الصورة أيضا أشياء ليست من المأخوذات من الحسن ، فان القوة الفكرة قد تتصرف على الصور التي في القوة الصورة بالتركيب والتحليل لأنها موضوعات لها ، فاذا ركبت صورة ضبا أو فصلتها أمكن استحفاظها فيها " . (٢)

المتخيلة :

القوى النفسانية تعمل وحده واحد ، ولا يمكن فصل احدها عن الأخرى ، فالمتخيلة من أهم القوى الباطنة كما يقول الفارابي ، لما تقوم به من وظائف متعددة ، منها حفظ المحسوسات بعد غيبتها عن الحسن ، ولها القدرة على التركيب " تركيب بعض ما في الخيال مع بعض وغضيل بعضه عن بعض بحسب الاختيار " (٣) ، كما أنه باستطاعتها المحاكاة

(١) السابق ص ١٢٠ .

(٢) النفس لابن سينا ص ١٥١ .

(٣) النجاة ص ١٦٣ .

يقول الفارابي ^١ ولها مع حفظها رسوم المحسوسات وتركيب بعضها السى بعض فعل ثالث ، هو المحاكاة ^(١) فانها خاصة من بين سائر قسوى النفس لها قدرة على محاكاة الاشياء المحيوسة التي تهق محفوظة فيها .

فالتخيلة تستمد مادة عطها ما هو محفوظ في الصورة أو الخيال ، ورغم أنها تنطلق في طلبها من الحس الا أنها تخالف تلك المعطيات ، بأن تزيد وتنقص وتعيد تركيبها من جديد على نحو مخالف لما هي عليه في الحس ، بينما يقتصر عمل الصورة على حفظ صور الاشياء بعد غيبتها طينتها ، كما هي في الواقع . أى أنها مجرد خزانة لحفظ ما تقدمه من الحواس ، من هنا كانت التخيلة تخطف عن الحس وعن العقل ، الا أنها في الوقت نفسه تعتمد على كل من الحس والعقل . فالتخيل "شيء متميز عن الاحساس والتفكير ، ولوانه لا يمكن أن يوجد بدون الاحساس" ^(٢) .

من هنا يفرق الحس من التخيلة ، التي لها قدرة على التصرف في صور المحسوسات بحيث تتجاوزها الى ابداع صور ليس لها مقابل في الواقع ، كأن " تتخيل بهذه القوة حملا على رأس نخلة ، أو نخلة ثابتة على ظهر جمل ، أو طائرا له أربع قوائم ، أو فرسا له جناحان ، أو حمارا له رأس انسان ، وما شاكل هذه ، ما يحمله المصورون والنقاشون من الصور المنسوبة الى الجن والشياطين وعجائب البحر ، وما له حقيقة وما لا حقيقة له" ^(٣) .

هذه القدرة التي تتميز بها التخيلة عن الصورة جعل ما تقوم به لا يكون صادقا في كل الأحوال ، بل أن طلبها يقتزن دائما بالكذب ^(٤) .

(١) آراء أهل المدينة الفاضلة ، الفارابي ص ٦٣ .

(٢) النفس لا رسطو ص ١٠٣-١٠٦ .

(٣) رسائل اخوان الصفا ٤١٦/٣ .

(٤) تدبير المتوحد ، ابن باجه ص ٥٨ .

كما يقول ابن باجه ، بينما يكون الحس دائما قرينا بالصدق ، لأن " القوة
المصورة ليس فيها الا الصورة الصادقة المستفادة من الحس " (١) ، من
هنا يكون كل ما تحفظه هذه القوة صادقا ما لم يعترض أحد الحواس عارض
يمنعها من تأدية وظيفتها ، وبالتالي هو " شرط عمل المتخيلة ، وفي هذه
الحالة لا يكون الكذب طبعها ، وانما هو أمر عارض ، لأن الحواس بعد
أن تدرك المحسوس " يحصل الإدراك بأن هذه المحسوسات الخاصة
امراض ، وعندئذ يحدث الخطأ ، لأنه ان يسكون المحسوس أبيض
فهذا أمر لا تخطئ فيه ، ولكن أن يكون الأبيض هذا الشيء " أو ذاك فهو
ما يمكن أن تخطئ فيه " (٢) وهذا يحصر عمل الصورة في التلقين والتسجيل
لا غير .

أما المتخيلة ، فانها تتصرف في معطيات الحس بحسب الاختيار ،
فتبدع صورا تركيبها كيف تشاء ، وتفرق بينها ، وتوقع الاختلاف فيها ،
بل أنها قد تتخيل غير ما استصوبه الوهم وصدقته واستنبطه من الحواس " ،
كما أن بإمكانها أن تتصور الشيء الواحد في عدة صور مختلفة ، لقدرتها
على التجريد ، كأن تتخيل حملا على رأس نخله ، أو نخله على رأس انسان .
هذه القدرة الفائقة التي للمتخيلة تمكنها من الجمع بين الأشياء
المتباعدة ، فتوقع بينها الائتلاف رغم اختلافها في الواقع ، وذلك بأن تجرى
عليها تغييرات ضرورية بحيث لا يمكن أن توجد الا في ذهن التخيل ، كما

(١) أحوال النفس لابن سينا ص ١٦٦ .

(٢) النفس لأرسطو ص ١٠٢ .

(٣) أحوال النفس ص ١٦٢ .

أن باستطاعتها أن تلحق حدود الزمان والمكان وتحلق بعيدا عن الواقع " حتى أن أكثر العلماء تائهون في بحر هذه القوة، وصعاب متخيلاتها، وذلك أن الانسان يمكنه بهذه القوة في ساعة واحدة أن يجول في المشرق والمغرب، والبر والبحر، والسهل والجبل، وفضاء الافلاك وسعة السماوات، وينظر الى خارج العالم ويتخيل هناك فضاء بلا نهاية، وربما يتخيل من الزمان الماضي " كونه العالم، ويتخيل فناء العالم، ويرفع من الوجود أصلا وما شاكل هذه الأشياء " ما له حقيقة وما لا حقيقة له " (١).

ولكن مهما كانت قوة المتخيلة، فإنها لا تستطيع أن تبتكر صور ليس لها رصيد من الحس بمعنى أن مطلبها يتوقف على ما يوجد في اليها الحس، بأي شكل من الأشكال، ومهما تكن قدرتها على الابداع والابتكار، فإنها تتعرض للافاقة من قبل القوة الفكرية من جهة، وذلك بأن تمنعها من تأدية مطلبها في حرية تامة، فهي رغم ما تتمتع به من قدرة ابتكارية إلا أنها ليس لها قوة اختيارية، إنما هي محكومة بالقوة الناطقة من جهتين : فهي أولا لا تمكن المتخيلة " من التصرف على ما لها أن تتصرف طبيعيا بطابعها، بل تكون منجزة مع تصرف النفس المنطقية أياها انجرارا " (٢)، وذلك بأن " تستخدمها والحس المشترك معها في تراكيب صورها أيانها وتحليلها على جهة يقع للنفس فيها غرض صحيح " (٣).

(١) رسائل اخوان الصفا ٣ / ٤٢٠.

(٢) النفس لابن سينا ص ١٥٣.

(٣) السابق ص ١٥٣.

أما الوجه الآخر ، فهو " أن تصرفها من التخييلات التي لا تطابق الموجودات من خارج ، فتكفها من ذلك استبطالا لها ، فلا تتمكن من شدة تشبيهها وتشملها " (١) على أن تعمل بحرية تامة ولا تملك أن تتصرف على ما لها أن تتصرف فيه بطباعها ، ولهذا تقل فعالية هذه القوة

كما أن انشغالها بالحواس الظاهرة يضعف قوتها " فتكون المتخيلة مشغولة من فعلها الخاص ، وتكون الصورة أيضا مشغولة من الانفراد بالمتخيلة وكون ما تحتاجان اليه من الحس المشترك ثابتا واقعا في شغل الحواس الظاهرة . (٢)

صحيح أن القوة المتخيلة تقع تحت سيطرة كل من العقل والحواس ، فتموئها من أراء وظيفتها ، ولكن هناك حالات تكون فيها المتخيلة حرة طليقة من قيود هاتين القوتين ، فتزداد فعاليتها ، وتكون في أوجها عند النوم ، لذلك تكون الأحلام والروى ، والسبب في ذلك سكون الحواس ، وانحلال سلطان القوة المذكورة ، وكذلك في بعض حالات اليقظة ، عندما يضعف البدن وتشغل النفس من العقل والتميز بما هي واقعة تحت تأثيره من مرض أو خوف أو اضطراب عقلي ، فإن المتخيلة تقوى وتنشط وتكون في أوجها ، يقول ابن سينا : " وإن زال عنها الشغل من الجهتين كليهما - كما يكون في حال النوم ، أو من جهة واحدة كما يكون عند العرض التي تضعف البدن وتشغل النفس من العقل ، والتميز ، وكما عند الخوف حتى تضعف النفس ، وتكاد تجوز ما لا يكون ، وتكون منصرفة من العقل جليسة

(١) النفس لابن سينا ص ١٥٣

(٢) السابق ص ١٥٣

لضعفها ولخوفها ، ووقوع أمور جسدانية ، فكأنها تترك العقل وتديره . أمكن التخيل حينئذ أن يقوى ويقل على الصورة ويستعملها ويتقوى اجتماعها معا فتصير الصورة أظهر فعلا ، فتطوح الصور التي في الصورة فسي الحواس المشترك ، فتري كأنها موجودة خارجا ، لأن الأثر المدرك من الوارد من خارج ، ومن الوارد من داخل ، هو ما يمثل ، فإذا تمثل كان حاله كحال ما يرد من خارج ، ولهذا ما يرى الانسان المجنون والخائف والضعيف ، والنائم أشباحا قائمة كما يراها في حال السلامة بالحقيقة ، ويسمع أصواتا كذلك ، فإذا تدارك التمييز ، أو العقل شيئا من ذلك ، وجذب القوة المتخيلة الى نفسه بالتنبيه اضمحلت تلك الصور والخيالات . (١)

فهذه الادراكات التي تحدث في حالات النوم ، أو في بعض حالات اليقظة ليست هي كل ما تحققه المتخيلة من ادراكات فحسب ، بل ان هناك حالات متعددة ، تحقق فيها المتخيلة فعاليتها ، وتتنوع أيضا هذه الفعاليات بتنوع البشر واستعداداتهم وطبائعهم ، فليس أحد ممن الناس لا نصيب له من الرؤيا ، ومن حال الادراكات التي تكون في اليقظة ، كما أن هذه الادراكات تتم بصورة مفاجئة وعلنية واحدة ما تقع في النفس دفعة واحدة ، فهي " تمن للنفس سارقة في أكثر الأثر ، وتكون كالظواهر المستلبة التي لا تتقرر ، فتذكر الا أن تدار اليها النفس بال ضبط الفاضل ، ويكون أكثر ما يفعله أن تشغل التخيل بجنس غير مناسب لما كان فيه " . (٢)

- (١) النفس لابن سينا ص ١٥٣ ، ١٥٤ .
- (٢) السابق ص ١٥٥ ، وتدير المتوحد ص ٧٣ .
- (٣) النفس لابن سينا ص ١٥٥ .

فإذا كان الناس يتفاوتون في حظهم من هذه الإدراكات من حيث الزيادة والنقصان ، فإنهم بالضرورة يتفاوتون - أيضا - في نوعية الإدراكات نظرا لتفاوت استعداداتهم وعلما عنهم كما يقول ابن سينا ، فقد يكسبون بعض هؤلاء أشخاص مؤيد النفس بشدة الصفاء والشفافية ، فيكون إدراكهم من أجل جنس " فيكون من المعقولات ويكون من الانذارات " (١) وفي هذه الحالة تقوم التخيلة بأعمالها الخاصة دون أن يكون لها يشغلها عندهم الناس أي تأثير عليها ، لما تتمتع به من قوة .

ودون هذه المرتبة الشعراء ، لأنه إذا كانت اكمل المراتب التي تنتهي إليها القوة التخيلية ، هي تلك التي يبلغ بها الإنسان إدراك المعقولات ، فقد يكون ما يدركه بعض الناس شعرا كما يقول ابن سينا (٢) ، وإذا كان طبيعة عمل التخيلة المحاكاة ، فإن هذا يتفق وطبيعة الشعر - كما يتضح فيما بعد - التي حددها المفكرون له عند تعريفهم إياه ، بأنه نشاط تخيلي يقوم على المحاكاة .

كما أن قول ابن سينا أن حالات الإدراك هذه التي تتم في اللحظة تكون على شكل وحى أو الهام وتحدث بصورة مفاجئة ، وفي أوقات غير محددة ، فتطأها النفس بالتروى والتدبر الواسي ، لأن التخيلة تقع وسطا بين الاحساس والعقل ، كل ذلك يتفق وما يمر به الشاعر عند قيامه بالصياغة الفنية أو الإبداع الشعري كما سبق أن صرح بذلك الشعراء (٣) .

(١) النفس لابن سينا ص ١٥٥ .

(٢) السابق ص ١٥٥ .

(٣) انظر البحث ص ٢٩ وما بعدها .

وما أن المتخيلة تتصرف في صور المحسوسات بالزيادة والنقص والتركيب ، بل وتتجاوزها الى ابداع صور ليس لها وجود مقابل في الواقع لذلك كان عليها يقترن بالكذب في اكثر الاحوال ، من هنا كان لزاما أن يقيد بضابط العقل - النفس الباطنة - لأن المتخيلة قد تتخيل غير ما استصوبه العقل ، أما اذا كانت تحت سيطرة العقل ، فانها تكون متروية في طلبها ، وملتزمة بما ينهي مراماته في الشعور بحيث يكون ما يأتي به متشبا - مع ما تقتضيه الاخلاق والتربية التي حددها المفكرون لسعادة الانسان .

من هنا نرى المفكرين يلحون على أن تكون المتخيلة تحت سيطرة العقل دائما ، لأن المتخيلة يرتبط نشاطها بالقوة النزوعية التي تخدمها بالاشتغال لها ، فهي التي تشتاق الى الشيء وتكرهه ، فهي رئيسة ولها خدم ، وهذه القوة ، هي التي تكون بها الارادة ، فان الارادة هي نزوع الى ما أدرك وعن ما أدرك ، أما بالحس ، وأما بالتخيل وأما بالقوة الناطقة^(١) .

واذا كانت القوة المتخيلة ترتبط ارتباطا وثيقا بالقوة النزوعية وهي مجموعة الغرائز والانفعالات المحركة للسلوك الانساني بالاضافة الى أنها تعتمد اعتمادا كليا على ما تقدمه لها القوة الخيالية ما ارتسم فيها من صور المحسوسات ، فهذا يجعلها عرضة للخطأ ، هنا ندرك مدى أهمية ارتباطها بالعقل عند المفكرين وسر الحاحهم على هذا الربط .

نعم لا شك أن هناك بعض الحالات المؤسفة التي ينهي أن تكون فيها المتخيلة تحت سيطرة العقل كالادراكات الكاذبة التي تحدث في حالات النوم وفي بعض حالات اليقظة ، والتي تصدر عن من فسد

(١) آراء أهل المدينة الفاضلة ص ٤٦ .

مزاجه وضعف عقله، أو من تعود الكذب في الميقة كالشعراء* أو السكارى والمرضى ، فإن هذه الإدراكات لا يعتد بها ، لأن " عادة الكذب " والافكار الفاسدة تجعل الخيال ردى* الحركات غير مطاوع لتسديد النطق ، بل يكون حالة حال خيال من فسد مزاجه الى تشويش* (١)

في هذه الحالة تصبح الرقابة من العقل شرطاً لا غنى عنه لمعظم هذه الحالات ، ولكن الشاعر متحرر من هذه الرقابة بعض الشيء* . لأنه يتمتع بقدر اكبر من القدرة على التنظيم والتركيب والتفصيل في الصور التي تدعه بها القوة المصورة بحيث ينشأ عنها حالة توازن وشبات . لأن الشاعر يختار بلا شك من تلك المعطيات ما يحقق لعه درجة عالية من النظام تفوق سلطان الدوافع والانفعالات .

وذلك أن القوة التخيلية موضوعة بين قوتين ستمطتين لها سافلة وعالية ، أما السافلة فالحسن فسي انها تورد عليها صوراً محسوسة تشغلها بها ، وأما العالية فالعقل ، فانه بقوته يصرفها عن تخيل الكاذبات التي يوردها الحسن عليها ولا يستعملها العقل فيها* . (٢)

التمويهية :

هي القوة التي تتميز بأنها " تدرك المعاني غير المحسوسة الموجودة في المحسوسات الجزئية* (٣) ، وهي أكثر تجريداً للشيء المحسوس

(١) النفس لابن سينا ص ١٦٠ .

(٢) احوال النفس ص ١٢٠ .

(٣) السابق ص ٢٢ .

من القوة التخيلية حيث أنها تستطيع ادراك المعاني التي ليست بمادية
مثل الخير والشر والخوف والطمع يقول ابن سينا : " والوهم انما ينال ويدرك
اشكال هذه الامور ، فاذن هي تدرك أمورا غير مادية ، وتأخذها عن
المادة ، فهذا نزاع أشد استقصاء وأقرب الى المساطة " (١) كما أن
باستطاعتها الحكم على الأشياء حكما تميزنا من هنا يقول ابن سينا :
" ان الوهم ، هو الحاكم الأكبر في الحيوان " (٢) الا أن هذا الحكم
لا يكون حكما فصلا كالحكم العقلي ، بل انه حكم " على سبيل انبعاث تخيلي
من غير أن يكون ذلك محققا ، وهذا مثل ما يعرض من استقذار العسل لمشايتها
المرار ، فان الوهم يحكم بأنه في حكم ذلك ، وتتبع النفس ذلك الوهم
وأن كان العقل يكذبه " (٣).

واذا كان هذا الحكم الذي يصدر عن التوهمة حكما تخيليا ،
الا أنه يكون مصدر أكثر الافعال الحيوانية من أفعال الانسان " ويتجلى
ذلك في أن القوة المحركة لا تتحرك الا عند اشارة حازمة من القوة الوهمية
باستخدام التخيلة " (٤) من هنا نستطيع أن نفهم سبب الحاج الفكريين
على ضرورة أن يكون التخييل الشمرى تحت سيطرة العقل لما له من تأثير
في سلوك المطلق سلبا وإيجابا ، وخاصة ان الاذعان في الشمر لا يكون
من تصديق وانما من تخيل ، وهو بطبيعة الحال عمل كل من التخيلة
والتوهمة .

- (١) النجاة ص ١٧٠ .
- (٢) النفس لابن سينا ص ١٦٢ .
- (٣) السابق ص ١٦٢ .
- (٤) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، د / جابر احمد صغور ،
دار المعارف ص ٣١ .

الحافظة :

إذا كانت الصورة أو الخيال تستقبل الصور المنطبعة في الحواس الظاهرة ، وتعمل كخزانة لها ، فإن الحافظة خزانة مدرك الوهم من المعاني الجزئية غير المحسوسة ، وهي بذلك تقوم بنفس الدور الذي تقوم به الصورة لذلك يقول ابن سينا : " خزانة مدرك الحس ، هي القوة الخيالية . . . وخزانة مدرك الوهم ، هي التي تسمى الحافظة " (١) وبهذا تكون وظيفتها الحفظ فقط .

ولكن ابن سينا يسميها - أيضا - متذكرة ، لأنه بإمكانها أن تستعيد المعاني وتذكرها إلى جانب حفظها وصيانتها لما فيها ، وذلك لسرعة تقلبها ما يؤدى إليها واستعادته إذا ما فقد ، يقول : " وهذه القوة تسمى أيضا متذكرة ، فتكون حافظة لصيانتها ما فيها ، ومتذكرة لسرعة استعادتها لاستثباته والتصور به استعدادا لآيائه إذا فقد " (٢) ، وهذا يعني أن هذه القوة ، تكون حافظة ومتذكرة في وقت واحد ، أى أنه باستطاعتها استعادة الصور وتذكرها ، غير أن ابن سينا يعود وينفي ما سبق أن اثبت قبل قليل من أن الحافظة لها وظيفتان : الحفظ والاستعادة أى التذكر . ويقول أن الحافظة ليس لها أن تدرك وإنما تكون حافظة فقط .

أما الوظيفة الثانية ، وهي الاستعادة أو التذكر ، فإنه يجعلها للمتخيلة والقوة الوهمية بمساعدة الحس المشترك ، وذلك أن صور المحسوسات

(١) النفس ص ١٤٨ ، ١٤٩ .

(٢) السابق ص ١٤٩ .

تحفظها القوة التي تسمى الصورة أو الخيال ، فتعمل المتخيلة على تحريك الصور التي في الخيال والمعاني التي في الحافظة ، فتلوح الصور في الحس المشترك ، والمعاني في الوهم ، هذه العملية هي الاستعادة ، أما التذكر ، فهو ادراك الحس المشترك والوهم بهذه الصور والمعاني يقول ابن سينا : " اذا أقبل الوهم بقوة المتخيلة ، فجعل يعرض واحدا واحدا من الصور الموجودة في الخيال ، ليكون كأنه يشاهد الأمور التي هذه صورها فاذا عرض له الصورة التي أدرك معها المعنى الذي يطل لاح له المعنى حينئذ كما لاح من خارج واستشبهت القوة الحافظة في نفسها كما كانت حينئذ تستشبهت ، فكان ذاكرة " . (١)

وهذا يعني أن أفعال هذه القوى الباطنية الخمس مرتبطة بعضها ببعض ، فالمتخيلة تعتمد في عملها على مخزون كل من الصورة والحافظة ، فاذا امت عملها اسلمت الى التوهمة ، يستخرج منه المعاني الجزئية ، ثم تودعها الحافظة الى حين التذكر أو الاستعادة التي هي احدى وظائف المتخيلة ، لذلك يقول اخوان الصفا : " أما القوى الخمس الروحانية ، فانها كالمعاونات في ادراكها رسوم المخلوقات " . (٢)

التخييل الشعري :

لم يرد مصطلح التخييل عند الفارابي في مقاله " في قوانين صناعة الشعراء " . (٣) انما عرف القول الشعري ، بأنه " هو الذي ليس بالبرهانية

(١) النفس ص ١٤٩ .

(٢) رسائل اخوان الصفا المجلد الثاني ص ٤١٤ .

(٣) رسالة في قوانين صناعة الشعراء ، للفارابي ضمن كتاب فن الشعر لارسطو .

ولا الجدلية ولا الخطابية ، ولا المغالطية ^(١) ، ووصفه بأنه من الأقاويل
" الكاذبة بالكل " ، وأنه " ما يوقع فيه المحاكى للشيء " ^(٢) .

هذه المقولات تدلنا على أن الفارابي يرى أن الشعر يعتمد على
التخييل ، فهو وإن كان لم يذكره على وجه التصريح إلا أنه ذكره على وجه
الطميح ، وهذا يظهر جليا عندما وصف أحوال الشعراء ، وأنهم يختلفون
من حيث " التكميل والتقصير " وهذا يكون " إما من جهة الخاطر ، فأنسه
ربما لم يساعده الخاطر في الوقت دون الوقت ، ويكون سبب ذلك بعض
الكيفيات النفسانية ، إما لغلبة بعضها ، أو لفتور بعض منها مسـا
بحـتاج إليه " ^(٣) .

أحسب أن نص الفارابي يشير إلى أن الخاطر ، هو الخيال
الشعري ، فهو الذي يأتي بشكل غير مقصود ، وفي وقت دون وقت ، ودون
أعداد معلوم ، كما أنه يشير إلى أن الشعر الهام ووحى ، وأن الشاعر
يظل عاجزا عن قرص الشعر إلى اللحظة التي يواته فيها خاطره .

إذا كان مصطلح التخييل لم يأت عند الفارابي في هذه المقالة
كما كان متوقعا ، فإنه قد جاء في كتاب آخر ، هو " احصاء العلوم " وقد
عرف الأقاويل الشعرية بأنها هي : " التي تركب من أشياء شأنها أن تخيل

(١) رسالة في قوانين صناعة الشعراء ضمن كتاب في الشعر ص ١٥١ .

(٢) السابق ص ١٥٠ .

(٣) السابق ص ١٥٦ .

في الآخر الذي فيه المخاطبة حالا ، أو شيئا أفضل ، أو أخسر ، وذلك
أما جمالا أو قبحا أو جلالة أو هوانا أو غير ذلك ما يشاكل كل هذا ^(١) .

أما ابن سينا فانه ميز الشعر بالتخييل والمحاكاة يقول : " ان
الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية ^(٢) " ويقول في مكان
آخر : " والشعر من جطة ما يخيل ^(٣) " . فربط بين الشعر
والمحاكاة ، وقد عرفنا سابقا أن المخيلة لها قدرة على المحاكاة ، وهي
أحدى وسائل التخييل ، التي تعمل على تحريك النفس نحو فعل أو انفعال
والمحاكاة ليست تقليدا للأشياء وانما هي رؤية خاصة لها من قبل المبدع
أو " هي انطباع صور الموجودات في المخيلة ^(٤) " ، التي لها مقدرة فائقة
على التركيب والتأليف ، فالمحاكي لا ينقل الشيء كما هو ، وانما يضيف عليه
أضافات جديدة ، وهنا يكمن سر الابداع .

ويرى ابن رشد مثل ابن سينا أن الشعر نشاط تخيلي صادر من
المخيلة ، وهذا ما يميزه عن المنافع المنطقية الاخرى لأن " الأقال الشعرية ،
هي الأقال المخيلة ^(٥) " ومن أن صناعة عمل الأقال المحاكاة تعمل
فعل التخييل " وقسم " الصناعة المخيلة ، أو التي تعمل فعل التخييل ثلاثة :
صناعة اللحن ، وصناعة الوزن ، وصناعة عمل الأقال المحكية ^(٦) .

(١) احصاء العلوم للفارابي تحقيق د/ عثمان أمين ، دار الفكر العربي

القاهرة ١٩٤٨ م ص ٦٢ .

(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب في الشعر لأرسطو ص ١٦١ .

(٣) السابق ص ١٦٨ .

(٤) في الشعر لأرسطو حقه د/ شكرى محمد عياد ، دار الكاتب العربي

القاهرة ص ٢١١ .

(٥) تلخيص كتاب أرسطو في الشعر لابن رشد ضمن كتاب فن الشعر ص ٢٠١ .

(٦) السابق ص ٢٠٣ .

لا شك أن مثل هذه النظرة التي تربط بين الخيال والشعر من جهة ، وبين المحاكاة من جهة أخرى ، تعطي للخيال مكانة عظيمة في البناء الشعري ، حتى أنهم لا يعدون ذلك النوع من الشعر الذي يعتمد على الوزن فقط من الأقاليم الشعرية ، فالوزن وحده لا يعتد به يقول ابن سينا : " وقد تكون أقاويل منثورة مخيلة ، وقد تكون أوزان غير مخيلة ، لأنها ساذجة ، بلا قول . وإنما يجوز الشعر بأن يجتمع فيه القول والمخيل والوزن " . (١)

كما يرى ابن رشد - أيضا - أن " كثيرا ما يوجد من الأقاليم التي تسمى " أشعارا " ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط . . . لذلك ليس ينبغي أن يسمى " شعرا " بالحقيقة إلا ما جمع هذين " (٢) ، يقصد التخيل والوزن .

فالشعر يعتمد على التخيل والمحاكاة هذا الربط الذي شغل حيزا لا بأس به عند المفكرين ، لم يكن صدى لما قاله أرسطو عن المحاكاة ، لأن أرسطو يقصد بالمحاكاة " تشييل أفعال الناس ما بين خير وشرير " (٣) وهي ترتبط بأوثق ارتباط بالشعر الموضوعي ، أما الشعر الخنائي ، فهو شعر بدائي على حد تعبير أرسطو ، لأنه يعبر عن المواقف تعبيرا مباشرا من هنا كان للمحاكاة فهم خاص عند المفكرين حين طبقوها على الشعر العربي .

- | | |
|-------|--|
| (١) | فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ص ١٦٨ . |
| (٢) | تلخيص كتاب أرسطو في الشعر ، ضمن كتاب فن الشعر ص ٢٠٤ . |
| (٣) | حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخيل في الشعر ، د / سعد مصلح عالم الكتب ص ٢٥ . |

لقد فهم المفكرون المحاكاة على أنها التشبيه والتشيل يتضح ذلك من النص الذي يحاول فيه الفارابي أن يفرق بين المحاكاة والمغالطة السفسطائية يقول : " ولا يظن ظان أن المغلط والمحاكي قول واحد وذلك أنهما مختلفان بوجوده : منها أن غرض المغلط غير فرض المحاكى ، إذ المغلط هو الذى يغلط السامع الى نقيض الشيء حتى يوهمه أن الموجود غير موجود ، وأن غير الموجود موجود . فأما المحاكى للشيء فليس يوهم النقيض ، لكن التشبيه . ويوجد نظير ذلك في الحس ، وذلك أن الحال التي توجب إيهام الساكن أنه متحرك ، مثل ما يعرض الراكب السفينة عند نظره للأشخاص التي هي على الشطوط ، أولئك على الأرض في وقت الربيع عند نظره الى القمر والكواكب من وراء الخيوط السريعة السير هي الحال المغلطة للحس ، فأما الحال التي تعرض للنظر في العرائي والأجسام الصغيلة فهي الحال الموهمة شبيه الشيء " . (١)

فالمحاكاة عند الفارابي لا تعنى المطابقة ، بل المشابهة والمثالة يوضح هذا تعريفه السابق للأقوال الشعرية (٢) بأنها هي التي تتركب فيها الصور لا بحسب ما هي عليه في الواقع ، ولكن على نحو قد يشبه ذلك الواقع ، وقد تغالفه ، لأنها من عمل المتخيلة التي تعد المحاكاة إحدى وظائفها ، وهذا يختلف المشابهة من المطابقة من جهة ، ومن المغالطة من جهة أخرى .

(١) رسالة في قوانين صناعة الشعراء ، ضمن كتاب فن الشعر ص

١٥٠ - ١٥١ .

(٢) انظر البحث ص ٦٣ - ٦٦ .

كما نجد هذا الفهم للمحاكاة عند ابن سينا حيث يقول :
" والمحاكاة هي ايراد مثل الشيء وليس هو هو ، فذلك كما يحاكي الحيوان
الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي ، ولذلك يشبه بعض الناس
في أحواله ببعض محاكي بعضهم بعضا محاكون غيرهم " (١)
فابن سينا يؤيد - هنا - أن المحاكاة ليست تقليدا للواقع
حتى وإن استمدت مكوناتها من الواقع ، يوضح ذلك قوله : " ايراد مثل
الشيء وليس هو هو ... و " هي في الظاهر كالطبيعي " فالكاف هنا
تعني الخيرية ، وتؤيد وجود الفارق بين الأصل والصورة التي تحاكيه .
هذا الاستطراد الذي سقناه للفرقة بين مفهوم المحاكاة عند
الفكرين وعند أرسطو . يقودنا الى القول أن الفكرين المسلمين لم يكونوا
ناقلين من أرسطو فحسب ، وإنما كانت لهم اجتهاداتهم وآراؤهم ، لذا
فإن اعتبار الفكرين للشعربانة محاكاة وتخييل " امر ينبغي أن يحمل
على اجتهاداتهم الخاصة ، أكثر من أن يحمل على أرسطو " (٢) يتضح
هذا جليا عندما حدد ابن سينا الأمور التي تجعل القول مخيلا منها أن
" يكون نفس المعنى فيها من غير صنعة الا غرابة المحاكاة والتخييل الذي
فيه " (٣) بل إن الوزن والنغم الذي يتوفر في الشعر من المحاكاة
وليست مقصورة على اللغة يقول ابن سينا : " والشعر من جملة ما يخيل
ومحاكي بأشياء ثلاثة : باللحن الذي يتنغم به ، فإن اللحن يؤثر في

(١) فن الشعر ، من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٦٨ .

(٢) الصورة الفنية ص ١٧٨ .

(٣) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٦٣ .

النفس تأثيراً لا يرتاب به ، ولكل غرض لحن يليق به بحسب جزالته أوليته أو توسطه ، وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك . وبالكلام نفسه ، إذا كان مخيلاً محاكياً . وبالوزن ، فإن من الأوزان ما يطيش ومنها ما يوقر . وربما اجتمعت هذه كلها ، وربما انفرد الوزن والكلام المخيل .^(١)

فالوزن ، واللحن والكلام من جطة ما يحكى كما رأينا عند ابن سينا وهو كد ذلك ابن رشد يقول : " والتخييل والمحاكاة في الأقاليم الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء : من قبل النغم المتفقة ، ومن قبل الوزن ، ومن قبل التشبيه نفسه . " ^(٢)

فالتخييل ليس محصوراً في دائرة ضيقة ، وينشأ نتيجة لشيء واحد ، وإنما يعمل في تكوينه عناصر الوزن والنغم والألفاظ وطريقة تركيبها مع بعضها بعض ، وذلك بأن " يكون التعجب منه صا دراً من حيلة في اللفظ أو المعنى : إما بحسب البساطة أو بحسب التركيب " ^(٣) ، لذا فقد ابن رشد " أصناف التخييل والتشبيه ثلاثة : اثنان بسيطان ، وثالث مركب منهما " ^(٤) أي التشبيه والاستعارة والكناية وأنواع المجاز الأخرى . من هنا تعددت أنواع التخييلات عند المفكرين ، فأنت لا تستطيع أن تعد التخييل وتجمعه مقنناً معروفاً ، وإنما تلحظ آثاره التي يحدثها

-
- (١) فن الشعر من كتاب الشفا ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٦٨ .
 (٢) تلخيص كتاب أرسطوفى الشعر ، ضمن كتاب فن الشعر ص ٢٠٣ .
 (٣) فن الشعر من كتاب الشفا ، ضمن كتاب فن الشعر ص ١٦٣ .
 (٤) تلخيص كتاب أرسطوفى الشعر ، ضمن كتاب فن الشعر ص

في العمل وفي نفس المتلق ، دون أن تعرف مددها ، لأن الشعراء يتوخون دائما ابتكار وإبداع صور وتخيلات جديدة ، وهذا هو المستحسن في الشعر ، يقول ابن سينا : " وأما التخيلات والمحاكاة فهي تحصر ولا تحد . وكيف ؟ والمحصور هو المشهور أو القريب أو القريب والمشهور (١) غير كل ذلك المستحسن في الشعر ، بل المستحسن فيه المخترع المبتدع . ولما كانت التخيلات لا تحصر ولا تحد ، فإن الخيال بالتالي يختلف من شخص لآخر ، ويتفاوت الناس فيه - لأنه قوة تنشأ من أثر جمع صور المحسوسات والمعنويات في المتخيلة - لاختلاف تركيب أدمغتهم واعتدال امزجتهم أو فسادها ، وسوء مزاجها " (٢) .

وهذا ما عناء الفسارابي من قوله أن الشعراء عند قولهم الشعر يختلفون من حيث التكميل والتقصير ، وذلك أن الخيال - الخاطر عنده - لا يتأثر في كل وقت يحتاجه المبدع " ويكون سبب ذلك بعض الكيفيات النفسانية أما لغلبة بعضها ، أو لفتور بعض منها ما يحتاج إليها " (٣) . إذا فالتخييل أحد الدعائم الكبرى التي يبنى عليها الشعر ، لأنه كلام مخيل يجمع النفس " تتفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري " سواء كان العقول مصدقا به أو غير مصدق ، (٤) هذا الانفعال السذبي يحصل للنفس من غير روية واختيار لا بد أن يكون هنالك سبب وباعث حطها على ذلك والا لما أثارت تلك الأفاضل انفعالاتها .

-
- (١) في الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ص ١٦٣ .
 (٢) رسائل الإخوان الصفا المجلد الثالث ص ٤١٨ .
 (٣) مقالة في قوانين صناعة الشعراء ، ضمن كتاب فن الشعر ص ١٥٦ .
 (٤) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ص ١٦١ .

إذا بحثنا عن هذا الباعث فانتا - لا ريب - نجد أن الصورة الفنية من تشبيه واستعارة وكناية وغيرها ، ومن وزن ونغم - التشكيل الفني - هي التي حطت على الأثر ، هذه النظرة الشاملة للتخييل نجدها عند ابن سينا وابن رشد إذ أن القول المخيل عندهما لا يكون مخيلا لاعتباره على التصوير - أو استخدام الصور - فحسب ، بل لاعتباره على اللحن والوزن أيضا .

وقد = ابن سينا التشبيه والاستعارة والمجاز من وسائل التخييل حيث ذكر أن الأقول المخيلة أما أن تكون " على سبيل تشبيهه بآخر ، وأما على سبيل أخذ الشيء نفسه لا على ما هو عليه ، بل على سبيل التهديل ، وهو الاستعارة أو المجاز ، وأما على سبيل التركيب منهما " (١) وهذا الأمر نجده عند ابن رشد حين يجعل التشبيه والاستعارة وغيرها من صور الابداع البلاغية من أصناف التخييل (٢) .

فالتخييلات ، التي يبتكرها الشاعر من طريق التشبيه مثلا هي التي تبعث المتعة والسرور ، لأن الإنسان " يلتذ بالتشبيه للأشياء التي قد أحسها ، وبالمحاكاة لها " (٣) ، وذلك أن النفس عادة تستجيب لتأثير التخييل ، لأنه يخاطب فيها الماطفة والوجدان ، ويتحدث إليها من زاوية ، هي أسمى للقول والتأثير ، وهذا هو الذي جعل المفكرين يربطون الشعر بالناحية الأخلاقية والتهويمية ، لما لسوا فيه من تأثير ، بل لقد جعلوه أحد الأقيسة البرهانية ، التي تعمل فعل التصديق (٤) .

-
- (١) فن الشعر من كتاب الشفا ، ضمن كتاب فن الشعر ص ١٦٨ .
 (٢) تلخيص كتاب أرسطوفني الشعر ، ضمن كتاب فن الشعر ص ٢٠١-٢٠٢ .
 (٣) السابق ص ٢٠٦ .
 (٤) الاشارات والتبهمات ص ٦٢-٦٤ لابن سينا .

وهنا تكمن براعة الشاعر في استخدام التخيل ، لأن الناس
 " أطوع للتخيل منهم للتصديق . . . والقول الصادق اذا حُرف عن العادة
 والحق به شيء " تستأنس به النفس ، وربما أقاد التصديق والتخيل " (١) ، وذلك
 بسبب التأثير الذي يحدثه في النفس ، فتكون أكثر استجابة ، " لأن التخيل
 اذعان والتصديق اذعان ، لكن التخيل اذعان للتعجب والالتذاع بنفس
 القول ، والتصديق اذعان لقبول أن الشيء " على ما قيل فيه " (٢) .

فالشعر عند المفكرين يقوم بأداء " وظيفتين هما المتعة والفائدة

يوضح ذلك ابن سينا عندما يتحدث عن غاية الشعر عامة حيث يقول :
 " والشعر قد يقال للتعجب وحده ، وقد يقال للأغراض المدنية " (٣) ، ويذكر
 ذلك - أيضا - عند حديثه عن غاية الشعر عند العرب يقول : " العرب كانت
 تقول الشعر لوجهين : أحدهما : ليؤثر في النفس أمرا من الأمور تعدية
 نحو فعل أو انفعال ، والثاني للتعجب فقط ، فكانت تشبه كل شيء للتعجب
 بحسن التشبيه " (٤) .

هذا التعجب أو الدهشة والمتعة ، مترتبة على الاثارة التي يحدثها

الشعر في نفس المتلقي ، وهذا ما لا يتوفر في الأقاويل البرهانية
 الصادقة . من هنا كان " للمحاكاة شيء " من التعجب ليس للصدق " (٥)
 لأنها توقع المعنى في النفس ايقاعا جليا ما يساعد في عملية التعليم ، مثلها في

(١) في الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ص ١٦٢ .

(٢) السابق ص ١٦٢ .

(٣) السابق ص ١٦٢ .

(٤) السابق ص ١٧٠ .

(٥) السابق ص ١٦٢ .

ذلك مثل الإشارة التي تحاكي بها المعاني إذا ما قرنت بالعبارة ، فان
" للمحاكاة التي في الانسان فائدة ، وذلك في الإشارة التي تحاكي بها
المعاني فتقوم مقام التعليم فتقع موقع سائر الامور المتقدمة على التعليم .
وحتى ان الإشارة اذا قرنت بالعبارة أوقعت المعنى في النفس ايقاعا جليا ،
وذلك لأن النفس تنبسط وتلتذ بالمحاكاة ، فيكون ذلك سببا لأن يقع
عندها الأمر أفضل " (١) ، لما فيها من التخيل فتكون النفس أتم قبولا
للأمر الذي فيه المحاكاة لذلك كان التخيل عندهم قرين التصديق .

ان جعل التخيل قرين التصديق يدلنا على المنزلة العالية

التي حظي بها التخيل عند المفكرين المسلمين ، " فهو الذي به يتم الابداع
وبه تضبط المعارف العقلية ، فلا تتضارب ، ولا تتزلزل ولا تنتشر انتشارا
يخرج على الضبط " (٢) وبه " يقررون الاعتقادات في النفوس " (٣)

كما أن التخيل يجلب المتعة واللذة التي يجدها المرء في سائر
الفنون ، التي تعتمد على المحاكاة كالتمثيل والرسم ، لأنها تتخذ من
الوسائل الحسية أدوات لتحقيق هذه المتعة التي يفعل بها المتلقي
" فان المحاكاة هي المفرحة ، والدليل على ذلك أنك لا تفرح بانسان ، ولا
عابد صنم يفرح بالصنم المعتاد وأن بلغ الخاية في تصنيعه وتزيينه
ما تفرح بصورة منقوشة محاكية ، ولا جل ذلك أنشئت الاثال والقصص " (٤)

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ص ١٧١ .

(٢) الخيال مفهوماته ووظائفه د / عاطف جودة نصر ، المهندسة

المصرية العامة للكتاب ص ٨٢ .

(٣) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ص ١٧١ .

(٤) السابق ص ١٧١ .

وسا يو* كد ذلك قول ابن رشد : ان " الالتذاذ ليس يكون يذكر
الشي* المقصود ذكره دون أن يحاكي ، بل انما يكون الالتذاذ به والقبول
له اذا حوكي . ولذلك لا يلتذ انسان بالنظر الى صور الاشياء* الموجودة
أنفسها ، ولتذ بمحاكاتها وتصويرها بالاصباغ والالوان ، ولذلك
استعمل الناس صناعة الزواقة والتصوير* . (١)

وهذا يعني أن للتخيل دورا عظيما عند المفكرين ، لذلك حرصوا
على ان يكون هناك توازن بين التخيل والعقل / لا يخرج الشاعر فسي
تخيلات من الاشياء* الموجودة أو الممكنة الوجود " فليس شرطاً كونه
شاعرا أن يخيل لما كان فقط ، بل لما يكون ولما يقدر كونه وان لم يكن
بالحقيقة* (١) فمن حق الشاعر أن يستكر ويبدع شيئا جديدا ، ولا يقتصر
مطله على تخيل ما حدث أو وقع بالفعل ، بل يمكنه أن يتجاوز هذا الى
تخيل ما يمكن وقوعه . وهذا ما أشار اليه ابن رشد - أيضا - بقوله :
" وهو انما يعمل التشبيه للأمر الارادية الموجودة ، وليس من شرطه
أن يحاكي الأمور التي هي موجودة فقط ، بل وقد يحاكي الأمور
التي يظن بها انها ممكنة الوجود* . (٢)

فاذا كان ابن سينا وابن رشد يتفقان ، فان للشاعر الحق في أن
يخيل للأمر الذي كان ، والذي يمكن وجوده ، الا أنهم يعدون محاكاة
الشاعر لما ليس ممكنا من ظط الشاعر ، كما يرون التحريف والكذب في المحاكاة
من الغلط - أيضا - يقول ابن سينا : " فمن ظط الشاعر محاكاة بما ليس

(١) تخيير كتاب ارسطو في الشعر ، ضمن كتاب فن الشعر ص ٢١٠ .

(٢) السابق ص ٢١٥ .

يمكن ، ومحاكاته على التحريف ، وكذبه في المحاكاة كمن يحاكي إبلا انشى
وجعل لها قرنا عظيما . (١)

ويرى ابن رشد أنه يجب على الشاعر في تخييلات ان يلتزم :
"بالأشياء التي جرت العادة باستعمالها في التشبيه ولا يتعدى في ذلك
طريقة الشعر" (٢) ، كما أنه يجب أن التخييل المتزن هو الذي لا يجنح
الى تركيب أشياء لا تتحقق وتبعد عن قبول النفس والذوق كالخرافات
والقصص التي في كتاب "كيلة ودنة" ، فانه ان جاز ذلك في القصص
والأشكال ، فانه لا يجوز في الشعر "فليس يحتاج في التخييل الشعرى الى
مثل هذه الخرافات المخترعة" (٣) ، بل انه لا يستحسن التخييل المفرط
الذي يكون أدعى للكذب منه الى الصدق ، "وهو الخلو الكاذب" (٤) ، إلا أن
هذا النوع من التخييل اذا جاء من الشاعر المطبوع فانه بقوة طبعه يجعله
مقبولا لا تنفر منه السامع يقول : "ولكن قد يوجد للمطبوع من الشعراء
منه شيء محمود" (٥)

ومن هنا نرى أن المفكرين المسلمين استطاعوا أن يحددوا الخيال ،
وعمل التخييلة والوظائف التي تؤدى بها القوى الباطنة التي جعلوها تتعاون
فيما بينها ، فربطوا الخيال بطك القوى وجعلوه لا يتفصم عن العقل ، هذا
الربط لم يحد من فعالية الخيال ، كما يقول بعض الدارسين حيث أشار

-
- (١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ص ١٩٦ .
(٢) تلخيص كتاب أرسطو في الشعر ، ضمن كتاب فن الشعر ص ٢٢٢ .
(٣) السابق ص ٢١٥ .
(٤) السابق ص ٢٢٧ .
(٥) السابق ص ٢٢٨ .

الى أن المفكرين عندما درسوا الخيال وضعوا علمه نظرياً ، ولكن لم يستفيدوا من نتائج دراستهم في مجال التطبيق على الشعر إذ " ان النتائج التي انتهى اليها الفلاسفة متأثرين بكتاب الشعر تدل على قطيعة غير مبررة بين المبحث النظري في الخيال ، ومبحث التخيل الشعري . ولو أنهم وصلوا الجانب النظري بالجانب الفني ، لما تورطوا في معالجة الخيال الابداعي وتفسيره بقولات منطقية صورية (١) .

لكن اذا تأملنا دراساتهم للخيال في مجال الشعر ، نجد أنها دراسة مركبة - نظرية ، فنية - فهو الذي يركب الصور ويفصل بعضها عن بعض ، ويبدعها على غير مثال ، وجلب المتعة الى النفس هو " ثرفيها ، لذلك جعلوه أحد الأقيسة البرهانية ، رغم أن مقدماته كاذبة ، وهذا لا يعنى الخط من قيمتها ، حيث أن الكذب عندهم ليس في مقابل الحقيقة .

كما أنهم ربطوا الخيال بالواقع باعتباره محاكاة ، ولكن المحاكاة ، لا تعني التطابق ، بل هي ابتكار وتجديد ، في حدود الذوق والعقل ، لئلا يجنح الخيال هو " ثرفي السلوك الانساني باعتباره أن الشعر - عندهم - إحدى الوسائل التي تعين على غرس القيم الأخلاقية والتربية في النفس الانسانية ، لما يحويه من قيم جمالية تبحث على اللذة والمتعة .

(١) الخيال ومفهوماته ووظائفه ص ١٥٩ .

الكتاب الثاني

مفهوم الخيال ووظيفته في النقد العربي

ويشتمل على الفصول التالية :

- الفصل الأول : الخيال بوصفه ملكة لإبداع الشعر .
- الفصل الثاني : الخيال والإبداع الفني .
- الفصل الثالث : الخيال وعلاقته بالصدق والكذب .

الفصل الأول

الخيال بوصفه ملكة لإبداع الشعر .

ويشتمل على مايلي :

- ١- الشعر بين المولفة والصنعة .
- ٢- ثقافة المبدع .
- ٣- دواعي الشعر .
- ٤- أوقات الإبداع .
- ٥- أسباب فتور الشاعر .
- ٦- البيئة وأثرها في صقل الخيال .

الشعر بين الموهبة والصنع

■ شك أن هناك شيئاً مميزاً يتميز به المبدع عن غيره ، هذا الشيء يتصل بانفعالاته ، وقدراته التخيلية . وقد نما هذا الاعتقاد في نفس الوقت الذي أخذ فيه الفن الشعري يتميز عن بقية المظاهر الأخرى . فالشاعر المبدع أصبح متميزاً عن بقية الصانع فلا عجب إذا أن أصبحت " الموهبة " الإبداعية تعد شيئاً فريداً ونادراً ، وقد كان الأصمعي يقول : " فرسان الشعر أقل من فرسان الحرب " .^(١)

وإذا تساؤلنا عن السبب في ذلك ، قيل لنا أن الإبداع مصدره الإلهام أو الوحي ، وهذا المفهوم يعتبر الشعر مظهراً من مظاهر العبقرية ، لذلك لا يحمل هذه الرسالة إلا أفراد قلّة ذوو حسّ رفيع مشحون بالعاطفة ، فالشاعر يتأثر من عامة الناس بأنه " يشعر بما لا يشعر به غيره " ومعنى ذلك أن المبدع شخص يفكر من خلال اللغة ، يستخدم الكلمات هوّلف بين معانيها بطريقة نظمية وينسقها في نمط فريد من الأوزان والقوافي . وهذا لا يعني كل شيء " في القصيدة " فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه ، واستظراف لفظ وابتداعه ، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني ، أو نقص ما أطالة سواء من الألفاظ أو صرف معنى إلى وجه من وجه آخر^(٢) ، فلا يمكن أن يسمى شاعراً ، فالشاعر إنسان يتميز بالحساسية نحو الأشياء ما يجعلنا نكاد نجزم بأن حواس

(١) اعجاز القرآن للباقلاني ، أبو بكر محمد بن الطيب تحقيق السيد

أحمد صقر الطبعة الثالثة دار المعارف ص ٢٠٣ .

(٢) العمدة الحسن بن رشيق القيرواني حققه محمد محي الدين عبد

الحديد ١١٦/١ .

(٣) المرجع السابق ص ١١٦ .

الشاعر كالسمع والابصار أقوى عنده على نحو غير عادي ، وبالتالي تجعل
لديه استعدادا للإبداع بحيث يبتكر أنماطا جديدة من تلك اللغة
العادية .

هذا التميز الهام بين المبدع ، وبين غيره من الأشخاص العاديين
والذي أكدّه كثير من النقاد ، هو الذي دعا بشير بن المعتز أن يشترط
في المبدع الموهبة الشعرية ، لأنها السمة الرئيسية التي تميز المبدع
من غيره ، كما أن الإبداع الشعري نسق جمالي ينشأ عن قدرات واستعدادات
لدى المبدع ، جعل اهتمام بشير بهذه السمة إلى القول : بأن من لم
تكن فيه هذه الموهبة كان من الأفضل لمن يحاول معالجة قرض الشعر ،
وكتابة النثر أن ينصرف عن محاولته تلك إلى عمل آخر يكون أقرب إلى
طبعه ، وأن يتحول من هذه المذاعة إلى أشبه الصناعات اليه وأخفها
عليه . (١)

ونستطيع أن نستنتج من ذلك القول (١) ، أن بشير بن المعتز
قد اشترط في المبدع أن يكون موهوبا بطبعه إلا أن تلك الموهبة الإبداعية
تختلف من شاعر لآخر فاحدهما : يسهل عليه قول الشعر بيسر وسهولة
بمجرد أن يصرف همه إلى موضوع معين حيث يفسد غفج له المعاني
المخلقة وتتقاد له الألفاظ المعبرة والجميل الموحية والصور التي تحكي

(١) انظر الرسالة كاملة في البيان والتبيين للجاحظ وفي الصناعتين لأبي هلال
العسكري حققه د / مفيد قتيبة دار الكتب العلمية ص ١٥٢ وانظر أيضا
المقدمة (١/ ٢١٢-٢١٤) .

الموصوف حتى تكاد نسمعه ونشاهده عيانا ، فالابداع الفني بهذا المفهوم يعتبر مظهرا من مظاهر الالهام .

أما ثانيهما : فهو ذلك الذي يتعب نفسه مكابدة في تكهن موضوعه ، ولجأ الى ترك الموضوع فترة من الزمن ثم يعود اليه بعد ذلك ، ولكنه مع تلك المكابدة وذلك العناء يستطيع أن يمدع اذا ما تخير الوقت المناسب ، لأنه يملك تلك الموهبة التي تمكنه من الابداع والتي هي أساس الابداع وجوهره ، أما اذا تكلف الابداع ، ولم يكن حاذقا ولا مطبوعا ، وجرب ذلك من نفسه فالأفضل له أن ينصرف عن قسره في الشعر الى غيره .

أما الجاحظ فقد أرجع الابداع الفني عند العرب الى أنه وحي والهام ويتضح هذا من خلال إعجابه ببعض ما يرد على الشاعر في لحظات الابداع يرد من منابع يجهلها الشاعر نفسه ويكون وروده فجائيا ، وهذا ما يعبر عنه بالالهام ^(١) ، قال : " كل شيء للعرب فانا هو بديهة وارتجال ، وكأنه الهام ، وليست هناك معاناة ولا مكابدة ، ولا اجالة فكرة ، ولا استعانة ، وانما هو أن يصرف وهمه الى الكلام الى رجز يوم الخصام أوحين يفتح على رأس بشر ، أو يحدو ببعير ، أو عند المقارعة أو المناظرة ، أو عند صراع ، أو في حرب ، فما هو الا أن يصرف وهمه الى جملة المذهب ، أو الى العمود الذي اليه يقصد ، فتأتيه المعاني أرسالا وتثال عليه الألفاظ انشبالا " ^(٢) . وهذا لا ينطبق على الرجز فحسب ، وانما قد يكون في الشعر عامة عند بعض الشعراء .

(١) الأسس النفسية للابداع الفني ص ١١٦ .

(٢) البيان والتبيين لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ تحقيق عبيد

السلام محمد هارون الطبعة الثالثة ٢٨/٣ .

وجدربنا أن تتساءل على أي أساس أقام هذا الرأي فسي

الربط بين الشعر والالهام ؟

فالجاحظ أديب وكاتب عظيم وفي الوقت نفسه صاحب مدرسة نقدية متميزة ، فكونه يصف الانتاج الأدبي عند العرب بأنه أشبه ما يكون بالالهام يذكرنا بأن هذه المقولة لها تاريخ قديم طوال فترة تطور هذا الفن الأدبي - الشعر - فنذ العصر الجاهلي نسمع الشعراء يزعمون أن لكل شاعر شيطانا يلهمه الشعر وأن الشعر يعتمد في قوته وجودته على قوة شيطان الشاعر^(١) ، ان تفسير الابداع الشعري بوجود قوة خفية تلهم الشاعر يرجع لسببين رئيسيين أولهما ان عطية الابداع عطية فيها من العسر والمصوبة ما ليس في غيرها من الصناعات ، ولأن عوامل الابتكار ، والتجديد لا تنهيا الا لعدد محدود من الافذائه كما سبق أن أشرنا ، وذلك أن الابتكار ملكه واستعداد تلهم صاحبها وتنحه قدرة على الابداع . وبالتالي فان مزاولة الفنون بما فيها : الشعر ، تحتاج الى استعداد نفسي حتى يمكنه من الكشف من أحوال النفس البشرية ، ودقائق الحياة وخفايا الطبيعة ما لا ينكشف لغيره ، ولا شك أن تنظيم الأفكار ، وتنسيق المعاني وابداع الخيال للصور كل ذلك يحتاج الى حالة نفسية مهيأة لتقبل هذا المجهود الجبار بالاضافة الى الاستعداد والموهبة التي تعينه على الوصول بالعمل الى غاية معينة ترضيه على الأقل .

(١) انظر ص ٢٩-٤٥ من هذا البحث .

وفي وسعنا أن نجد أمثلة كثيرة يقرر قائلوها من خلالها أن الشعر
طبيعة والهيام أو وحى شيطان . فهذا عقبة بن ربيعة أنشد أباه ربيعة
ابن العجاج شعرا " وقال له كيف تراه ؟ قال : يا بني ان أباك ليعرض
له مثل هذا يمينا وشمالا فما يلتفت إليه " (١) وقال بعض الشعراء لرجل :
أنا أقول في كل ساعة قصيدة ، وأنت تقرضها في كل شهر فلم ذلك ؟ قال :
لا نبي ■ أقبل من شيطاني مثل الذي تقبل من شيطانك (٢).

وقد قال الشاعر :

وَقَدْ يَقْرُضُ الشَّعْرَ الْهَيَّجُ لِسَانَهُ

وَتَعْنِي الدَّوْافِي الْمَرْءُ وَهُوَ خَطِيبٌ

وقبل لابن المقفع في ذلك ، فقال : " الذي أراض لا يجيئني ، والذي يجيئني
لا أراض " (٣) ، لهذه الاقتباسات أهميتها لأنها تشير إلى أن قرض الشعر
موهبة والهيام وتكشف عن اتفاق عجيب فيما بين أصحابها ، وهو أن الشاعر
غير قادر على قرض الشعر دون أن تكون تلك القوة قد سيطرت عليه ، أو
بالأحرى من لم تكن له موهبة ، ولم يكن مهيئا نفسيا لقرض الشعر بل فإنه
يظل عاجزا عن ابداع عمل فني متكامل ، وهذا يعني أن الشعر ليس
صناعة ، وأن الشاعر ليس صانعا كغيره من البارعين والحذاق فحسب ، بل
يحتاج بما خصه الله به من موهبة والهيام ، وعلى ضوء هذه الملاحظات يمكننا
الآن أن نطرح هذا السؤال الذي ينطوى عليه خلاف كبير حول تفسير

(١) البيان والتبيين ١/٢٠٧.

(٢) السابق ١/٢٠٧.

(٣) السابق ١/٢٠٨.

عملية الابداع . هل يسيطر المدع على عملية الابداع الفني بحيث يستطيع توجيهها واستدعاها ؟ أم أنها لا ارادية ؟

فيما يتعلق بهذا السؤال يكاد يكون من المؤكد أن عدد اكبر من الشعراء المدعين وربما معظمهم كانوا يسيطرون على عملية الابداع . وليس أدل على ذلك من مراجعتهم اعمالهم لانام عملية الابداع ، بحيث يجعلونها اسهل فيها وأكثر امتاعا وتجودا ، من هو لا أصحاب مدرسة الحوليات زهير والحطيئة وأشباههما ومن يسمون عبيد الشعر .

وبما أن الشاعر ينشد الحد الأقصى من الاجادة والاعتقان في عمله ، فان مراجعة الشاعر لآعماله ومعاودته النظر فيها وتغفده لها لم يقتصر على جماعة دون أخرى ولا على عصر بعينه ، بل ان هذا هو يدن الشعراء العظام في كل عصر ، فهذا بشار سئل عن سبب تفوقه في شعره وسبقه أهل عصره في حسن معاني الشعر وتهذيب الفاظه ، قال : " لأنني لم أقبل كل ما تورده علي قريحتي ، وينا جيتني به طبعي ، وبعثته فكري ، ونظرت الى مغارس الفطن ، ومعادن الحقائق ، وطوائف التشبيهات ، فسرت اليها بفهم جيد ، وفريزة قوية ، فأحكمت سيرها ، وانتقيت حرها ، وكشفت عسسن حقائقها " . (١)

(١) زهر الأواب ج ١ ، لآبي اسحاق ابراهيم بن علي الحصري القبرواني ١٥١ / ١ ، ضبط وشرح د / زكي مبارك ، الطبعة الرابعة ، دار الجيل بيروت - لبنان .

فبشار هنا يرجع نجاحه وتفوقه في أعماله الشعرية على
الجهد الذي يقوم به في صياغتها أكثر من اعتماده على الوحي أو الإلهام .
فالعامل عنده ضروري ، وهو يشرح كيف تصبح اللغة إبداعاً فنياً ، وهذا
يعني أن الوحي يحتاج إلى رقابة حتى يفيد منه العمل الشعري .

لما كان الشعر في المجتمع الجاهلي ، وفي كثير من المجتمعات
كان يخدم أغراضاً اجتماعية ، لذلك كان الشاعر يفترض مقدماً أهمية
التجويد في شعره حتى يحظى بالقبول والاستحسان ، وهو يرى الغرض
- فضلاً عن ذلك ، فإن الشعر يعتمد في بناؤه على تقاليد معروفة أو ما
يعرف بصمود الشعر ، وهو يستمد عادة من تراث حضاري ، وهذا يحتاج
إلى وهي تامة بنمو العملية الإبداعية من أجل إخراج عمل فني متكامل ، وهذا
يعني أن الشاعر يسيطر على عملية الإبداع .

ومع ذلك ، فإن من الخطأ الاعتقاد أن الإبداع الشعري عملية
إرادية تماماً تنبثق من الشاعر ساعة يشاء ، بل إن هناك أمثلة كثيرة عكس
ذلك وترجح جانب المعاناة والجهد والعمل ، وتحقيقاً لهذا القول ، وسوف
نستمع إلى ما يقوله المبدعون أنفسهم . فهم على الأرجح الأشخاص الوحيدون
الذين يمكنهم الكلام في هذا الموضوع بناءً على الخبرة المباشرة يقول الفرزدق :
" أنا أشعر تميم ، وربما أتت على ساعة ونزع ضرس أسهل على من قسول
بيت " (١) وقول سويد بن كراع (٢)

(١) البيان والتبيين ١/ ١٣٠ .

(٢) سويد بن كراع ، شاعر فارسي مقدم ، كان في العصر الأموي صاحب

الرأي في بني فكل ، الأعلام المجلد الثالث ص ١٤٦ .

أَبَيْتُ بِأَبْوَابِ الدَّوَابِّ كَأَنَّمَا
أَصَادِي بِهَا سُرْبًا مِنَ الْوَحْشِ نَزْعًا
أَكَلِيهَا حَتَّى أَعْرِسَ بَعْدَهَا
يَكُونُ سَحِيرًا أَوْ بَعِيدًا فَاهْجَمًا
إِذَا خِفْتُ أَنْ تُرَوِّىَ عَلَيَّ رَدْدُ تَهْلَا
قِرَاءَ التَّرَاهِي خَشْيَةً أَنْ تَطْلُعَا (١)
ويقول عدى بن الرقاع (٢)

وَقَصِيدَةٍ قَدِيتُ أَجْمَعُ بَيْنَهَا
حَتَّى أَقُومَ مِلَّهَا وَسِنَادَهَا
نَظَرَ الشَّقِيفِ فِي كَمُوبِ قَنَاتِهِ
حَتَّى يَقِيمَ ثِقَافَةَ مُنَادَهَا (٣)

ومن صعوبة الشعر ما يروى عن جرير أنه كان " يتعرج في الرضا " ويقول :
" أنا أبو حنزة " (٤)

لهذه الأسباب سمعنا الفرزدق يقول مقالته السابقة ، فنزع
ضرس أسهل عليه من قول بيت من الشعر ، لأن ما يرضيه لا يواتيه ساعة
يشاء ، وخشى أن يقدم للناس شيئا معادا مكرورا تعافه نفوسهم ، بعد
أن تكون قد أعجبت بما قال مرات ومرات ، ومن صعوبة الشعر أيضا

-
- (١) الشعر والشعراء ص ٢٩ ، ٣٠ .
(٢) عدى بن الرقاع : شاعر أموي ، كان معاصرا لجرير ، ومقدما عند
بني أمية توفي سنة ٩٥ هجرية ، الاعلام المجلد الرابع ص ٢٢١ .
(٣) الشعر والشعراء ص ٣٠ .
(٤) العدد ٢٠٩ / ١ .

ما يحكى عن أبي تمام أنه كان يكره نفسه على العمل حتى يظهر ذلك في شعره " حكى ذلك بعض أصحابه " قال : استأذنت عليه - وكان لا يستتر عني - فاذن لي فدخلت ، فإذا هو في بيت مصهرج قد غسل بالما^١ يستقلب يمينا وشمالا ، فقلت : لقد بلغ بك الحر مبلغا شديدا ، قال : لا ، ولكن غيره ، ومكث كذلك ساعة ثم قام فكأنما أطلق من عقال ، فقال : الآن وردت ثم استمد ، وكتب شيئا لا أعرفه ، ثم قال : أتدرى ما كنت فيه مذ الآن ؟ قلت : كلا ، قال : قول أبي نواس : كالدهر فيه شراسة وليــــس أردت معناه فشمس على حتى أمكن اللد منه " (١)

فأبو تمام كان يكره نفسه على قول الشعر ، وقصرها عليه " حتى يظهر ذلك في شعره " (٢) انظر إليه بعد تلك المكابدة وذلك العناء ، بماذا أتى :

شَرِسْتُ ، هَلْ لَنْتِ ، هَلْ قَانَيْتِ ذَاكَ بِذَا
فَأَنْتَ لَا شَكَّ فِيكَ السَّهْلُ وَالْجَهْلُ
فأين الشعر ما قال ؟ إنما هو كلام معقود بقوافي ، وذاك " لأن الكلفة فيه ظاهرة ، والتعمل بين " (٣) وهذا يؤيد أن عطية الابداع الفني لا تواتي المبدع متى شاء ، إنما انعكاس الحياة على الفرد في لحظة ما ، وذلك يتميز الشاعر من أولئك الذين يسمون الى التعبير عن معان أعجبهم أبدع فيها أصحابها ، لأنهم تغاضوا مع ذلك الحدث الذي عبروا عنه ، أما أن

(١) العدد ٢٠٩/١ ، شمس .

(٢) السابق ٢٠٩/١ .

(٣) السابق ٢٠٩/١ .

يقسر الشاعر نفسه ويكابد في محاولة منه لعمل ابداعي ، فهي محاولات خاسرة
كما شاهدنا عند أبي تمام وغيره من يحاولون اكراه أنفسهم على ذلك ، ان
للعمل الابداعي مميزات ، ودلالات خاصة به تعلو على مجرد التساهل
للوصول الى معنى من المعاني التي استجارها الشاعر عند غيره وأراد أن
يلحق بها أو أن يأتي بأجود منها .

" ومع ذلك فلزام على من يخوض في مثل هذه الدراسة المتعلقة
بالشواهد المستمدة من أقوال المدعين انفسهم الا يعلق عليها من الآمال
اكثر مما ينبغي . فمن الملاحظ أن وصف الفنان لنشاطه الخلاق كثيرا ما يكون
مختقرا تماما الى الوضوح " .^(١) أضف الى ذلك افتقاره الى التجانس ، فهم
يختلفون اختلافا كبيرا فيما بينهم حول الأساليب التي يستخدمونها ، والبيئة
التي يجدونها أنسب ما تكون للنشاط الابداعي ، ومقدار الوقت اللازم لهذا
النشاط - كما سنشاهد عند الحديث من دواعي الشعر والبيئة - وأن الابداع
الفني عند كثير منهم يتم بطريقة في غاية اليسر والسهولة والطاقة بينما
نجد آخرين يجدون صعوبة في الابداع ولا تأتيهم بتلك الطاقة التي
تحدث عنها الجاحظ .

ومن الواجب علينا أن نشير^{الى} أن كثيرا من النقاد قد حاولوا أن
يسبصروا الناشئة من المدعين لعطية الابداع ، ويجهنوا لهم الصعوبات
التي قد تعترضهم ، واحسب انهم قد نجحوا في محاولتهم هذه الى حد ما ،

(١) انظر النقد الفني دراسة جمالية فلسفية تأليف جبروم ستولنيز
ترجمة د / فؤاد زكريا الطبعة الثانية ص ١٣٢ .

وان عرضا سريعا لبعض الكتب النقدية التي فسرت قضية الابداع الشعري على أنها عملية ارادية يمكن أن يتحكم فيها وعلى هذا الاساس يقول ابن سلام : " وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات . . . فكذاك الشعر يعلمه أهل العلم به " (١) فهو يذهب الى القول بأن الابداع الشعري هو عملية ارادية وجهود واع وتخل ناقد لطرائق الاوائل ، أما ابن قتيبة فعندما يعرض لدراسة الشعر في كتابه القيم " الشعر والشعراء " يقسم الشعر الى أربعة أضرب (٢) ، ويجعل للشاعر المدح منها لا يخرج عنه وهو منهج الاوائل من الشعراء أو فيما يعرف بالعبود الشعري ، بل أن ابن طباطبا يرى أن على الشاعر اذا أراد بناء قصيدة عليه أن يقصد الى ذلك بارادته ، فالأمر ليس اليها ما أوحى ، انما هو صناعة وقصد ، فعليه " مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا ، وأعد له ما يلبسه ايها من الالفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقه " (٣) ، ويقول ابن رشيق عن من يسميهم حذاق القوم أن أحدهم " اذا أخذ في صناعة الشعر كتب من القوافي ما يصلح لذلك الوزن الذي هو فيه ثم أخذ يستعملها وشريفها ، وساعد معانيه ، وما وافقها ، وأطرح ما سوى ذلك ، الا أنه لا بد أن يجمعها

(١) طبقات فحول الشعراء ، محمد بن سلام الجمحي ، قرأه وشرحه محمود

محمد شاكر ، السفر الاول ص ٥ - ٧ .

(٢) الشعر والشعراء ، ابي محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة ، حققه

وضبط نصه د / غيد قبيحة ، الطبعة الثانية ص ٢١ .

(٣) عيار الشعر ، ابن طباطبا العلوي ، تحقيق د / عبد العزيز ناصر

المانع ص ٧ - ٨ .

ليكرر فيها نظره ، صعيد عليها تخبره في حين العمل ، هذا الذي عليه
حذاق القوم " (١) فهذه الأقوال تجعل من عملية الابداع الشعري فعلا
صادرا من الارادة لا عما يعرف بالوحي أو الالهام .

إذا كان الأمر في الشعر صناعة ، فلماذا عجز كثير من له علم
ودراية به صقاعده أن يجد فيه ؟ ، فهناك من النقاد الحذاق
العارفين بفنون الشعر ونقده ، ولكنهم مع ذلك لم تكنهم معرفتهم
تلك من قول أبيات شعرية يمكن أن تعد في عداد الابداع الفني ، وليس
أدل على ذلك من اعترافهم بهذا العجز وهم من هم في مجال الشعر ،
ونقده ، فهذا البرد يقول : " لا احتاج الى وصف نفسي لعلم الناس
بي أنه ليس أحد من الخافقين يخطج في نفسه مسألة مشككة الا لفني
بها ، وأمدني لها ، فأنا عالم ، ومتعلم ، وحافظ ، ودارس ، لا يخفى على
شبهه من الشعر ، والنحو ، والكلام المنشور ، والخطب والرسائل ، وربما
احتجت الى الاعتذار من فلتته أو التماس حاجة فأجعل المعنى الذي
أقصده نصب عيني ، ثم لا أجد سبيلا الى التعبير عنه بيد ، ولا لسان " .
(٢)

وهذه المعرفة التي وصفها البرد هي قبل كل شيء " معرفة فلسفية ،

أو المعرفة الفنية الشعرية ، ونستخلص منه أنها معرفة ترتبط بالنشاط
الابداعي - مذاهبه ، أحكامه ، أصوله الفنية ، وغير ذلك ما يتطلبه الابداع
الذي لا يمكن ممارسته الا متى كان المرء قد حياه الله تلك الموهبة التي

(١) العمدة ١ / ٢١١ .

(٢) الصناعتين ص ١٧١ .

خص بها بعضاً من خلقه ، وهكذا كما يظهر من كلام المبرد ما لا يملكه
فالمعرفة عنده تعرفه ، ولا تفعل شيئاً من ذاتها ، وهكذا فإن المعرفة
بخصائص الابداع لمن تكون سابقة للنشاط الابداعي ، بل هي داخلية
فيه مشتركة وأياً في انتاج العمل الابداعي ، وهذا الضم بين المعرفة
والموهبة يميز المعرفة العلمية تميزاً جذرياً عن الموهبة ، وذلك
لأن الابداع ليس مجرد تطبيق لقوانين نظرية ومعرفة المبدع بهما
ليست بداية يبدأ منها العمل الشعري أصلاً . بل هي نهاية العطية
التي تهدف الى أن تنتج عملاً متكاملًا - كما رأينا هذا من قبل -
ويكفي في هذا الصدد أن نسوق رأى ابن قتيبة في شعر الخليل بن
أحمد :

فَطَرُ بَدَائِكَ أَوْ قَعٌ	إِنَّ الْخَلِيطَ تَصَدَّعَ
حُورُ الْمَدَامِيعِ أَرْبَعٌ	لَوْلَا جَوَارِحُ حَسَّانُ
وَالرَّيَابُ وَبُؤْزَعٌ	أُمُّ الْبَنِينِ وَأَسْمَاءُ
إِذَا بَدَأَ لَكَ أَوْدَعُ (١)	لَقَتِ لِلرَّاحِلِ أَرْحَلُ

(٢)

يقول ابن قتيبة : " وهذا الشعر بين التكلف ردى الصنعة "

وليس هذا خاصاً بشعر الخليل بن أحمد ، بل أنه سمى ميزة يتسم
بها اشعار كثير من العلماء ، وكذلك اشعار العلماء ليس فيها شيء جاء عن
اسماح وسهولة كشعر الأصمعي ، وشعر ابن المقفع ، وشعر الخليل ،

(١) الشعر والشعراء ص ٢٤ .

(٢) السابق ص ٢٤ .

خلاف خلف الأحرار كان أجودهم طبعا وأكثرهم شعرا ، ولولم يكن في هذا الشعر إلا أم البنين صوزح للقاء " (١)

لذلك فكثير من النقاد أضافوا إلى هذه الهبة الإلهية ضرورة

العمل ، والجهد ، وكان لابد لديهم من اجتماع " الموهبة " و " العمل " ، وقد غلبت فكرة الصنعة والجهد عند نقاد من مثل ابن طباطبا ، وأبي هلال العسكري ، وابن رشيق ، ولم يكن ذلك إلا اعتدادا منهم بالعقل .

وقد أكد ابن رشيق على ضرورة مقاومة الشاعر لما يخطر في البال

لاول وهله فقال : " ولا يكون الشاعر حاذقا مجورا " حتى يتفقد شعره ،

ويعيد فيه النظرة ، فيسقط رديه ويثبت جيده ، ويكون سمحا بالركيك منه ،

مطرحا له راغبا عنه ، فإن بيتا جيدا يقاوم ألفى ردى " (٢) لأن بسببه

يتعرض الشاعر إلى قصور/بناء القصيدة ، فقد عيب على أبي تمام ذلك ، فقد

كان لا يفعل هذا الفعل ، وكان يرضى بأول خالجر ، فناله عيب كثير .

ويرى ابن رشيق أن على الشاعر أن يجمع بين الاحساس والذوق ، وأن يخضع

الشعر بدلا من أن يخضع له ، يقول مستشهدا بقول أحد الحذاق - كما

يسميه : " قل من الشعر ما يخدمك ، ولا تقل منه ما تخدمه " (٣) -

بحيث تتوفر للشاعر المبدع العلم والوعي والصبر على تخير الألفاظ

(١) السابق ص ٢٤ .

(٢) الممددة ١/٢٠٠ .

(٣) السابق ١/١٣٣ .

ومراوضة المعاني وصياغتها فالعمل الشعري يحدث نتيجة لضرب شتى من النشاط الارادى والنشاط اللاشعورى أو الوحي أو الالهام أو الطبع - كما يسميه نقادنا - ولا تخرج آراء معظم النقاد بهذا الصدد عن الجمع بين الموهبة الشعرية وبين تنقيح الشعر وتنقيفه ، وروايته ودراسة الأعمال الشعرية نفسها ، لمعرفة خصائصها ، وفهم قواعدها وأصولها إذ أن الشعر ليس انتاجا شخصيا يرجع الى حافظ فطرى ، بل هو نشاط حيوى يتصل بالعلم أو المعرفة أولا وأعمال الأوائل من المبدعين (الرواية) ، وثانيا : بالعمل أو الممارسة (الدربة) فحتى لو كان الالهام أو الوحي يستغرق المبدع تماما ، فإنه يظل واعيا بما يقوم به وليس صحيحا ما يقال : ان " مع كل فعل من الشعراء " شيطانا يقول ذلك الفحل على لسانه ^(١) " الشعر " ولعل الذى دعاهم لهذا الاعتقاد أنهم اجلوا الشعر ، وسجدوا الشعراء بما خصهم الله به من موهبة شعرية ، فنسبوا هذه الموهبة الى قوى روحية خارقة كما هي عادة الناس في كل عمل خارق مدesh ، يجهلون حقيقة فينسبونه الى الجن وكثير من علماء العربية يقولون ما يؤيد هذا الاعتقاد ، فقد قال الأصمعي : السيوف الماثورة ، هي التي يقال : أنها من عمل الجن والشياطين ^(٢) " يقول الجاحظ : " اذا رأيت بنيانا عجيبا وجهلتم موضع الحيلة فيه اضمتموه الى الجن ولم تعانوه بالفكر " ^(٣)

-
- (١) انظر الحيوان ٢٢٥/٦
(٢) المرجع السابق ١٨٧/٦
(٣) المرجع السابق ١٨٦/٦

يصنع القصيدة ، ثم يكرر نظره فيها خوفا من التعقب بعد أن يكون قد فرغ من عملها في ساعة ، أوليلة ، وربما رصد أوقات نشاطه ، فتباطأ عليه لذلك ^(١) ، لأنه " لا يكون الشاعر حاذقا مجودا حتى يتفقد شعوره " ويعيد فيه النظر ^(٢) .

فهذان شاعران عظيمان مقدمان عند جمهور النقاد لم يمنعهما تقدمهما من أن يحذفا ، وضيحا مستعطين عظيمهما وإرادتهما ومحتكين الى ذوق فني اكتسباه من خلال تجاربهما المتصلة في الابداع ، فالشعر اذا طبع ومهارة ان صح هذا الرأي .

الرأي

ومن الغريب أن كثيرا من النقاد كانوا يأخذون على الشعراء اتجاههم نحو الصنعة ، كما يبدو عند حديثهم عن تقسيم الشعراء الى متكلف ومطنبوع ، أو شعراء الطبع وشعراء الصنعة في الوقت الذي يطالبون فيه البدعين باتباع القواعد ، والاصول الفنية ، وأن يمثلوها ، ويعملوا بها ، حتى يتمكنوا من انشاء أعمال ابداعية متكاملة ، وهذا يجعلنا نشاء ^{يمكن} ل من سبب هذا التعارض ، وكيف / أن نوفق بين هذين الاتجاهين ؟ قد يقال ان مطالبة الشعراء بالالتزام بالقواعد الشعرية معناه أننا نحدد من تخليق الشاعر في عالم الخيال الفسيح ونجعله حبيس قواعد محدودة انها حقا لقضية محيرة ، ولكنها في الوقت ذاته تحتاج الى شيء من التروي ، والالتزام ، وهذا السؤال ينبغي أن تكون له أولوية كبيرة في مثل هذا الموضوع خاصة ، ومع ذلك علينا أن نتذكر أنه لا العمل "

أعمال

ليرة

(١) المدة ١/٢٢٩ .

(٢) السابق ١/٢٠٠ .

ولا (الوحي) يرد ذكرهما في جميع كتب النقد القديم التي اطلعت عليها ، كل منهما على حدة على اعتبار أنها أساس عملية الابداع ، فهما منتشران ، ولكنهما ليس ساريين على جميع حالات الابداع ، ومن هنا لم يكن من الممكن استخدام أى منهما على حدة في تعريف عملية الابداع فضلا عن ذلك ، فان " الصنعة أو العمل " حتى عندما تحدث بالفعل - كما شاهدنا عند ابي تمام وغيره - ليست كافية لانشاء عمل ابداعي جيد بل لقد كانت من الميوب التي ينبغي على الشاعر تجنبها .

والنتيجة التي نخلص اليها من ذلك هي أن وجود الارادة أو العمل لا يرغنا في ذاته على التخلص عن الموهبة " الطبع " في عملية الابداع ، فهما متلازمان يكمل أحدهما الآخر ، الا أن الطبع هو جوهر الابداع وبدونه لا يكون هناك ابداع يقول ابن الاثير مينا أهمية الموهبة في الابداع الشعري : " ولاك هذا كه الطبع ، فانه اذا لم يكن ثم طبع فانه لا تغنى تلك الآلات شيئا ، ومثال ذلك كشل النار الكائنة في الزناد والحديدة التي يقدح بها ، ألا ترى أنه اذا لم يكن في الزناد نار لا تغيد تلك الحديدة شيئا " . (١) فهذه من الحقائق التي أدركها النقاد قديما وحديثا ، يقول جان ماري : " ان الحساب الدقيق والصبر الطويل والمنهج المنظم والارادة الحسنة ، كل ذلك عاجز عن خلق أمر فني عظيم " . (٢)

(١) المثل السائر ٨/١ .

(٢) مسائل فلسفة الفن المعاصر ، جان ماري جويو ، ترجمة د/ سامي الدروبي الطبعة الأولى ١٩٤٨ م ، دار الميظنة العربية للتأليف والترجمة ص ١٣٣ .

ولدينا ملاحظتان على هذه الاقتباسات ، أولهما : أن هناك من المبدعين من كانت قدرته على العمل تعادل قوة عبقريته ، لذا كان يعمل على تنقيح شعره وتنقيفه حتى آخر لحظة ، ولهذا نستطيع أن نقول أن معاودة النظر في العمل ، وتصويبه لا ينافي وجود الموهبة ولا ينقص منها ، وثانيهما : أن ملازمة العمل والكد فيه لا يحل محل الموهبة إذ لا فائدة ترجى من وراء ذلك الجهد أو كما يقول بشر بن المعتمر عليه * أن يتحول عن هذه الصناعة إلى أشبهى الصناعات إليه * . (١)

إذا فإن عطية الابداع الشعري ، هي سيطرة الانسان الواعية على عالم الكلمات ، وهالم الدوافع الباطنة - الخيال ، الانفعال ، العاطفة - فان عطية الابداع اذا ما أدبت بوعي ومهارة وإدراك لما يقصده المبدع فانه من الممكن أن يحصل على قصيدة شعرية مبتكرة ومتكاملة فنيا .

فهل يمكن الوصول الى عمل مبتكر فني ومتكامل من غير أن يستند على ثقافة واسعة ؟ وهل تكفي الموهبة لذلك ، أم لا بد من أسس يعتمد عليها المبدع في إقامة هذا العمل ؟ .

ثقافة المبدع

قد يظن أن بروز الشخصية الابداعية أمر تلقائي لا يحتاج الى جهد ، ومثابرة ، وعناء ، فليس من الصواب الادعاء بأن المعرفة الفنية وحدها ، أو الموهبة تكفي لظهور الابداع الفني . فكل العاطلين لهما دورهما في تكوين هذه الشخصية المتميزة ، وقد فطن النقاد العرب لذلك ، ومن ثم فهم يحصرون على الجمع بين الطبع من ناحية ، وبين المعرفة الفنية من ناحية ثانية ، بل ان الشاعر العظيم ، هو الذي يتمتع بثقافة واسعة أجهد عقله في اكتسابها حتى يتمكن من اكساب شعره مزيدا من الجمال والجودة ، وهذا يكون اطلاع الشاعر على اعمال من سبقوه ، في الشعر شرطاً ضرورياً للابداع الفني .

وبلما أن الموهبة ضرورية كهدأ لقول الشعر الجيد ، فان " للشعر أدوات يجب اعدادها قبل مراعاة وتكلف نظمه ، فمن نقصت عليه أداة من أدواته لم يكمل له ما يتكلفه منه ، وان الخلل فيما ينظمه ، ولحقته العيوب من كل جهة " . (١)

وبما أن الأدب يسعى الى استكشاف حدود الادراك الانساني ، فانه يتطلب قدرا كبيرا من " الرواية والذكا " ثم تكون الدربة مادة له وقوة لكل واحد من أسبابه " . (٢)

(١) عيار الشعر ص ٦٠

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني

تحقيق وشرح محمد أبو الفضل ابراهيم ، علي محمد البجاوي

الطبعة الثانية ص ١٥٠

ففي الرواية يتعلم الشاعر أساليب الصنعة الفنية ويتعرف على التراث الفني للأمة ، والتقاليد الموروثة عبر الأجيال والمعايير الفنية السائدة في المجتمع ، وذلك أن " الصنعة الفنية والتقنية مستنبطة بقوانينها وقواعد ها من الحياة الجمالية للجماعة " . (١)

وبما أن المبدع كائن اجتماعي يعيش في مجتمع ويواجه إنتاجه لأفراد هذا المجتمع ، فلا بد أن يكون على التام بالقوانين الفنية التي يصوغ فيها المبدعون إنتاجهم الإبداعي ، قد يقال : أن هذا الأمر يعوق ظهور الشخصية الإبداعية عند المبدع - وبالتالي - تكون إسهاماته صورة مكررة ، لما هو موجود عند من يقلد من المبدعين ، بينما لا بد أن يكون لكل مبدع شخصيته المتميزة الملائمة ، إضافة إلى أن ذلك لا يتفق مع الابتكار ، الذي يطالب به المبدع ، كما أن التقليد يهتم بالنقل الخارجي أي الشكل ، ويهمل ما ينبغي التركيز عليه ، والذي يعد جوهر الكيان الإبداعي المتكامل ، ألا وهو العوامل الداخلية ، ولكن هذه الخطوة لا بد منها ، لأنها نقطة انطلاق المبدع ، فباطلامه على التراث لا يصح أن يقلد هذا التراث ، بل ينبغي أن يترك هذا التراث يعمل عمله في صقل موهبته وتشكيلها ، لكي تقوم هذه الموهبة بالإبداع الذاتي ، الذي لا تقليد فيه ، لأن التقليد لا يمكن أن يسمى إبداعاً .

أما إذا استمر التقليد ، فإنه بلا شك يخذ الطاقة الخلاقة في نفس المبدع ، ويحجب ابتكاره وحوله إلى آلية الصنعة ، التي يمتثلها كل المتذوقة للشعر بله النقاد .

(١) الإبداع الفني ، د / محمد عزيز نظمي ، مؤسسة شباب الجامعة

" وسهنة الادب تقوم على التعلم والتلمذة الدائمة كما يتدرب الصبي (١)

في المصنع مترسما خطوات معلمه الذي يلفته الى أسرار الصناعة وأفانينها" ، فالناشي* من المبدعين في حاجة ماسة الى الرواية لفنون الآداب والى كثرة القراء* والحفظ لما ضمنه الدواوين المروية والكتب المصنفة من شعـــــــــــــــــر الفحول ، وتعتبر هذه القراءات ، هي الأساس الذي يقوم عليه الابداع الفني ، وهي التربة الجيدة التي ينمو فيها النص ويدونها لن يكون هناك ابداع فني ، فمن " كان خاليا من المحفوظ فنظمه قاصر ردى " ولا يعطيه الرونق والحلاوة الا كثرة المحفوظ ، فمن قل حفظه أو عدم لم يكن له شعر وانما هو نظم ساقط " (٢) فالثقافة شرط أساسي من شروط الابداع.

وهو كد القاضي الجرجاني أهمية المعرفة الفنية ، فليــــــــــــــــس شمس شاعر عظيم لم يتلمذ على أعمال فحول الشعراء* ، وليست هذه التلمذة ظاهرة خاصة ينفرد بها عصر دون آخر ، بل اننا نجد هذا ديدن الشعراء* في كل العصور والاماكن ، فهي لا تخص عصرا دون آخر ، فيقول " ولست أفضل في هذه القضية بين القديم والمحدث ، والجاهلي والمخضرم ، والاعرابي والمولود " (٣) فالتلمذة والرواية والحفظ ضرورة للمبدع ، كغذاء* يرتوى منه ، وكمرجع يستقى منه ، فهذه التقاليد الموروثة ترفع من مستوى الاداء* اذا هضمت بمقالية فاحصة وناغدة ، لهذه التقاليد لتصلها بالماضي ، وتشرى الحاضر ، فيقول : " ان زهيرا كان راقصة أوس ، وأن

(١) الاسلوب ص ٠٦ د / محمد كامل أحمد جمعة.

(٢) مقدمة ابن خلدون ص ٥٣٨

(٣) الوساطة ص ١٥

الخطيئة راضية زهير ، وأن أبا ذؤيب راضية ساعدة بن جوربة ، فبلغ هو لا في الشعر حيث تراهـم ^(١) .

ولا يظن أن الشاعر يستطيع أن يستغني بموهبته من التطبـذ على شعراء فحول ، للأخذ والتعلم لكيفية بناء الشعر ومعرفة الأسس التي يجب أن يوضع عليها الكلام والتعرف على كيفية التصرف المستحسن ، لأجادة البناء الفني حتى يتفادى الوقوع في الخطأ ، الذي يدخل المعاني ويفسد تأليف الألفاظ ، لذلك " لا نجد شاعرا مجيدا . . الا أنـه لـزم شاعرا آخر المدة الطويلة وتعلم منه قوانين النظم واستفاد منه الدربة في أنواع التصاريـف البلاغية فهذا ، هو حال جميع شعراء العصر المجيدين المشهورين " فقد كان كثير أخذ الشعر من جميل ، وأخذ جميل من هديـة بن عـشـرم ، وأخذ هـديـة من بشر بن أبي خازم ، وكان الخطيئة قد أخذ علم الشعر من زهير ، وأخذ زهير من أوس بن حجر ^(٢) وهذا يجعلنا نقول : أن الشاعر العربي لم يكن يستغني بمحة طبعه وجود أفكاره من مقل طبعه أو موهبته بالاستفادة من هو أرسخ منه قدما في هذا المجال .

لقد أدرك نقادنا القدامى أهمية ما يعرف اليوم " بالآطار " أو " بالأسس المكتسبة " التي يجب على الشاعر اعدادها قبل البدء في الانشاء الفني وجعلوها شرطا أساسيا للإبداع وأن من " نقصت عليه

(١) الوساطة ص ١٦ .

(٢) منهاج البلاغـة وسراج الأديب ، حازم القرطاجني ص ٢٧ .

أداة من أدوات لم يكمل له ما يتكلفه منه فإن الخلل فيها ينظمه ولحقته
المعيب من كل جهة". (١)

وانطلاقاً من أهمية هذا الإطار ، وكونه دعامة أساسية في جودة
الأدب واستحسانه ، فإنه " من كان خالياً من المحفوظ فنظمه قاصر
ردي " (٢) ، فأننا نرى ابن خلدون يضمن على هذا النوع من الانتاج باسم
" شعر " ، بل لقد اكتفى بنعته بالنظم ، لأنه لا يرقى الى درجة الشعر ،
فالنظم لا يصل الى مرحلة الابداع ، وإنما يكون مقدداً أو ناظماً ، فلا
يعطيه المرونة والحلاوة الاكثرة المحفوظ " (٣) ، فيتوقف حظه من
النجاح على مقدار ما لديه من مخزون ثقافي واسع يعمل على إثراء موهبته ،
الى جانب استفادته من هم أرسخ منه في هذا المجال حتى يكون مبدعاً ،
والا كان عمله ذاك " نظماً ساقطاً " (٤) ، وبالتالي ينبغي عليه
" اجتناب الشعر " (٥) ، فهذا " أولى " من لم يكن له محفوظ " (٦)

من هنا رأينا تأكيدهم على الرواية ، لأن الشاعر " اذا كان
رواية عرف المقاصد وسهل عليه مآخذ الكلام ، ولم يضق به المذهب ،
واذا كان مطبوعاً لا علم له ولا رواية ، ضل واهتدى من حيث لا يعلم ،
وربما طلب المعنى ، فلم يصل اليه ، وهو مائل بين يديه ، لضعف آله " (٧)
واذا جاء بشيء مبتكر ، فإنه يكون من غير قصد وعلم منه ، وإنما حصل ذلك
مصادفة .

-
- | | |
|-----|-----------------------|
| (١) | عيار الشعر ص ٦٠ |
| (٢) | مقدمة ابن خلدون ص ٥٣٨ |
| (٣) | السابق ص ٥٣٨ |
| (٤) | السابق ص ٥٣٨ |
| (٥) | السابق ص ٥٣٨ |
| (٦) | السابق ص ٥٣٨ |
| (٧) | الفردة ١/١٩٧ |

ان هذا الاهتمام بثقافة الشاعر ، والتأكيد عليها يجعلنا نتساءل
عما ينبغي للناسي " الاهتمام بقراءة " وهل يكفي بالقراءة في مجال
الأدب ؟ على اعتبار أنه ميدان اهتمامه ؟

يجيب على هذا التساؤل ابن طباطبا الذي يعد من أوائل
النقاد العرب الذين فطنوا الى أهمية هذا الجانب - ثقافة الشاعر -
وذلك عندما أخذ في تعريف " أدوات الشعر " واعتبرها أساسا للإبداع
الفني وجعل يركز على أهمية هذه الأدوات وعد منها " التوسع في علم
اللغة ، والبراعة في فهم الاعراب والرواية لفنون الآداب " (١) ، فطباطبا
هذه المواد التي أشار اليها من حيث هويتها ومن حيث وظيفتها - كما يحدو -
هي ما يغطي تقريبها جميع جوانب المعرفة الانسانية في تلك الفترة
وذلك أن " فنون الآداب " تدخل في إطار قول ابن خلدون الأدب هو
" الأخذ من كل علم بطرف " (٢).

يوضح هذا ابن رشيق ، فقد عين الأدوات التي اجعلها ابن
طباطبا ، وهي النحو واللغة ، والفقه ، والجبر والحساب ، والفرائض ، ومعرفة
الانساب ، وأيام العرب ، الى جانب التأكيد على الرواية ، فهي عنده أوثق
آلات الشاعر ، لأن الشاعر " مأخوذ بكل علم .. ، لاتساع الشعر واحتماله
كل ما حمل " (٣) ، فان كان الشعر يختطف تماما عن هذه العلوم الا أنه
لا يسفني عنها ، فهي مادته التي يصوغ منها إنتاجه .

(١) عيار الشعر ص ٦٠

(٢) مقدمة ابن خلدون ص ٥٢٢

(٣) العمدة ١ / ١٩٦

فالمبدع عندما يتصدى للكتابة يضع نفسه حتما في مواجهة مع كل مخزونه الثقافي شاء أم أبى ، ومع كل الشعراء الذين قرأ لهم أو استمع اليهم ، لذلك جاء التأكيد على ضرورة وجود ثقافة كافية ، لتحقيق درجة من الفنية ، وكل عمل ابداعي تختطف قيمته بناء على عمق ثقافة المبدع ، فهي التي تحدد ملامح القصيدة ، وتتحكم في اخراجها ، لأن قوانين الشعر تستنبط من داخله ، وهي قوانين لا بد منها ، لكي يصل الشاعر الى حقيقة تكوينه ، ولن يمكن قط أن يجتنب اليه قوانين يفرضها عليه ، فالشعر يرفض ذلك ويتأباه .

أما اذا لم يمتلك المبدع رصيداً ثقافياً ، فان الشعر الجيد لا يواتيه ، ومخيلته لا تمتد الا بطلاس تعنى عليه كل منافذ بصيرته ، ذلك أن الخيال لا يعمل الا من خلال معطى ثقافي واسع ، فهذا المخزون هو الأساس الذي يعتمد عليه الخيال وبدونه لا يكون ابداعاً شعرياً قط ، ولكن هذا لا يعنى أن هذا الرصيد من الثقافة يكفي ، بل لا بد من معطيات أخرى تتآزر لانتاج العمل الابداعي .

لقد فطن نقادنا أن من دعائم النجاح في الابداع الشعري الارتكاز على ثقافة واسعة ، ومعرفة فنية بالتقاليد " ليعرف - الشاعر - مسالك الشعراء ومذاهبهم وتصرفهم ، فيحتذى مناهجهم ويسلك سبلهم " (١) ولكن قد يلتبس الأمر على بعض الناشئة في أن القراءة والحفظ والرواية

(١) نقد النثر ، لآبي الفرج قدامة بن جعفر ، المكتبة العلمية بيروت

تقتصر على فترة التكوين الأولى للشخصية الممدعة ، غير أن الأمر على خلاف ذلك إذ لا بد أن " يديم النظر في الأشعار التي قد اختزنها لتلتصق بمعانيها بفهمه ، وترسخ أصولها في قلبه وتصير مواد لطبعه ، ويزدوب لسانه بالفاظها ، فإذا جاش فكره بالشعر أدى اليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار ، فكانت تلك النتيجة كسبيكة خفيفة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن " . (١)

فالقصيدة تعتمد اعتمادا كبيرا على ما استفاده الشاعر من قراءته السابقة ومعايشته قصائد الفحول الذين تأثر بهم من هنا يرى بعض النقاد أن كل قصيدة تحمل معها قدرا معينا من آثار تلك القراءات التي حفظت في اللاحشور .

ومن هنا كانت الثقافة والرواية أو الدربة ضرورة فنية لاحداث ، فعالية القصيدة ، فالقصيدة لا تحدث بشكل معزول أو فردى ، ولكنها نتاج لتفاعل مستد لزمان متناول قد يعود الى غفلة المبدع يحمل على تلك المساحة الرحبة عدداً من النصوص الشعرية والقراءات والخبرات المخططة المخزونة في ذاكرة المبدع ، هذه النصوص تتفاعل في باطن الشاعر ، فيتولد عنها نص جديد ، يقرب أو يبعد أو يخطف تماما عن تلك النصوص التي احتفظ بها في ذاكرته وتثلبها ، وهذا القرب ، أو البعد ، وذلك الاختلاف ، هو نتاج الخيال ، فالخيال هو الذى يستفيد من هذا المخزون ، الذى يتولد عنه العمل الابداعي .

فكان حفظه ذلك " رياضة لفهه ، وتهذيبا لطبعه و تلقينا
لذهنه ، ومادة لفصاحت وسببا لبلاغته ولسنه وخطايته " (١)

ويتصل بعامل الرواية - التلمذه - والثقافة عامل آخر من الأهمية
يمكن ألا وهو عامل الذكاء ويكون سمة ذاتية
لافتة للنظر غير السمات العامة التي نشاهدها بين الافراد الذين
تجمعهم ظروف وملابسات موحدة ، انما هو ذكاء نادر تتميز به الشخصية
البدعة ، بحيث يستطيع به المبدع أن يحفظ كل تلك الدواوين الشعرية ،
والكتب المدونة ، ولكن من شرط هذا الحفظ كما يقول ابن خلدون " نسيان
ذلك المحفوظ لتمحي رسوبه الحرفية الظاهرة " (٢) ، أو بمعنى آخر ان
قيمة هذا الرصيد من المخزون في الذاكرة ترتكز في تأثيره على تنمية رصيد
المبدع من الخبرة الفنية ، وصقلها ، وزيادة حنكته ومدى غاطفه مع التقاليد
الفنية الموروثة ، وذلك المخزون من المعارف العامة بعظيمة وافية وحس
عميق ، وذلك يكتسب من ذلك المخزون في الذاكرة مادة قوية تمكنه من
الابتكار والتجديد مستندا في ذلك الى تاريخ طويل ، لا الى لحظة عابرة ،
ويكون عمله أصيلا عميقا ، وليس سطحيا وقتيا .

أما اذا لم يكن المرء ذا ذكاء فذ ، فانه لا يستطيع أن يشرى
تجربته الابداعية ، لأنه عندئذ يتناول ذلك المخزون من القراءات
والمطالعة بلا تفحص متعمق ، وانما يترديد لأشكالها الظاهرية دون أن يكون

(١) عيار الشعر ص ١٥٠

(٢) مقدمة ابن خلدون ص ٥٣٩

له قدرة فعالة يستطيع بواسطتها أن يحقق له شخصية فنية متميزة مترجمة
لنك التقاليد بأساليب ذاتية فيها من روحه ، فما حفظه ، وفهمه من
التراث الثقافي ليس غاية في حد ذاته ، وإنما هو وسيلة لتحقيق الأعمال
الابداعية ، المتكاملة والمتفردة ، لأنه " ليس في الامكان ... اقامة
الحدود الدقيقة بين القديم والجديد ، فثمة اتصال مستمر لا ينقطع
ولا يتوقف " (١).

وخلاصة القول ان النقاد القدامى يرون أن الابداع الشعري
يتبع الموهبة من جهة وثقافة المدح التي تشتمل على المعرفة بالتقاليد
الفنية من جهة أخرى ، متى استطاع أن يمثلها تمثلاً واعياً ، فالابداع
الفني ليس طبعاً فقط ، وإنما هو قهمل كل شيء " لغوى يتطلب أساساً
يبنى عليها ، وبقدرة نصيبه منها تكون مرتبته في الاحسان والتجويد ،
وإذا كانت الموهبة والذكاء أمراً فطرياً ، فإن مضمون الاطار مكتسب ،
فهو " نظام تلتم فيه خبراتنا مكونة أبنية متكاملة على حسب ما بينها
من تقارب أو تشابه " (٢) ، وذلك نستطيع أن نقول أن النقاد القدامى
قد توصلوا الى منبع الابداع الفني كما يفسره النقد الحديث فننعم
" هو شخصية الفنان ككل وكوحدة ديناميية متفاعلة مع بيئة ذات أبعاد
اجتماعية وتاريخية " (٣).

(١) مشكلة الابداع الفني رؤية جديدة ص ١٨٢ د / عبد المعطى

محمد .

(٢) الأسس النفسية للابداع الفني ص ١٦٠ .

(٣) مشكلة الابداع الفني رؤية جديدة ص ٢٨٢ .

وهذا نسلّم مع حازم القرطاجني ، بأن الشعر " ثبت ثقب
أذهانهم - الشعراء - وذكاء أفكارهم واستبحارهم في علوم اللسان ،
ولوغهم من المعرفة به الغاية القصوى . (١)

فإذا كان منبع الابداع الفني هو الشخصية المبدعة من جميع الجوانب ، وأن
هذه الشخصية تعيش في بيئة محددة وتحت ظروف معينة ، وأن الابداع
ينم عن علاقة تفاعلية بين المبدع وبين الموضوع من ناحية وبين المبدع
والمادة الوسيطة من ناحية أخرى ، وتتمثل في هذه العلاقة حالة من
التذبذب بين اقبال وادبار وقبول ورفض تبعاً للحالة النفسية التي يكون
عليها المبدع والظروف المحيطة ، وإذا كان الأمر كذلك ، فإن هذا
يقتضي منا ان نتعرف على العملية الابداعية وما يقود اليها أو يعيقها
منذ نقادنا القدامى .

(١) منهاج البلاغة ص ١٤٣ .

دواعي الشعر

ان موضوع دراسة الشعر متعدد الجوانب صعبة المسالك ، وأهم هذه الجوانب في نظري هو الجانب الذي يبحث في طبيعة العمل الشعري وماهيته ، دواعيه ومكوناته والعوامل التي تجعل منه عسلا ابداعيا على غير سابقة ، وربما تكون عملية الابداع من أصعب هذه الجوانب تناولا وأكثرها استقصاء على الكشف ، لأنها عملية نفسية خفية ، والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا المجال ، هو هل درس النقد العربي القديم عملية الابداع دراسة مستوعبة تكشف عنها ؟ ، وهل كانت هذه الدراسة تجمع بين النظرية ، والتطبيق الذي يستبطن عملية الابداع محاولا رصد جوانبها المختلفة التي تكمن في العمل الأدبي .

إذا كنا نحاول في هذه الدراسة أن نشير إلى شيء من النقد الأدبي الذي ظهرت فيه معالم هذه النظرية التي تحاول تفسير الابداع الفني ، فإن ذلك لا يعني أن هنالك مدرسة نقدية متميزة ذات اتجاه معين ومعروف ، لأن كل ناقد من نقادنا يعتمد عند نقده على موهبته الذاتية وثقافته التي تصدر عن ذوق ذاتي مختلف عن أذواق الآخرين قليلا أو كثيرا .

ان المتتبع لتفسيرات عملية الابداع - التي حاول وصفها النقاد القدامى أمثال : ابن سلام ، وابن قتيبة ، والآمدي ، والقاضي الجرجاني - يرى ومضات ضئيلة ، فكثيرا ما نلحظ في نقدهم أشارات ولمحات تكسبون نظرية نقدية في الخيال ، غير أن هذه الومضات لا تشكل لدى أي منهم نظرية متكاملة يستطيع الباحث أن ينسب الفضل في صياغتها إلى ناقد بعينه .

وإذا كان هناك ما يشبه النظرية في هذا الصدد فإنها من عظم مجتبعين
أن قد أسهم كل واحد منهم في تكوين هذا الكل .

فهذا ابن سلام الجمحي " المتوفى ٢٣١ " تحدث فسي
طبقاته من دوافع الشعر وشيراته ، حيث يرى أن من العوامل المساعدة
لاستثارة العواطف ، والانفعالات الشعراء حالات الحرب والقتال .
وذلك أنها تؤثر في نفسية الشاعر فتدفعه الى قول الشعر ، وضرب أمثلة
على ذلك بذكر بعض المناطق التي قل فيها الشعر نظرا لظلة الحروب يقول :
" بالطائف شعر وليس بالكثير ، وإنما كان يكثر الشعر بالحروب التي تكون
بين الأحياء " (١) ، ومن ثم ذكر بغضا من الحروب التي كانت بين أحياء
العرب وكان لها دور كبير في إثراء الأدب العربي بقصائد ومقطوعات
سجلت تلك المعارك ، واصفة إياها وتمدحه بما أحرزه رجالها من انتصارات
نحو حرب الؤوس والخزرج ، ثم يعقب بذكر السبب الذي من أجله قل
الشعر في قريش " والذي قل شعر قريش أنه لم يكن بينهم نائبة ، ولم
يحاربوا " (٢) .

فهذا العامل ، الذي تنبه اليه ابن سلام وجعله محورا تركز
عليه عملية الابداع ، يدم قول الأصمعي ، الذي يرى أن الشعر نكد بابه
الشر ، وهذا يعني أن هناك ارتباطا بين غزارة الشعر والبيئة التي يعيش
فيها الشاعر ان محاولة الربط بين كثرة الشعر في بيئة ما وقتها في أخرى
تعد محاولات أولية لتفسير عملية الابداع . غير أنها تشل بعضا من الحقيقة ،

(١) طبقات فحول الشعراء ٢٥٩/١ .

(٢) السابق ٢٥٩/١ .

فقد تكون الحروب أحد الدوافع التي تلهب قرائح الشعراء وتذكي نفوسهم في استيطان واستطعام الحوادث ، ولكن هنالك جوانب أخرى تعمل على دفع الشاعر للابداع . يقول الدكتور محمد مندور معلقاً على نص ابن سلام السابق : " فتفسيره لندرة شعر بعض القرى مردود لأن الشعر ليس كله في الحرب ، ولا هو قاصر عليها " . (١)

وواضح هنا أن الاختلاف في النظرة إلى الشعر ، هو السبب في عدم قبول الدكتور محمد مندور لرأى ابن سلام . فقد نظر ابن سلام إلى حالة خاصة ، هي حالة الشعر العربي في فترة زمنية معينة . أما الدكتور مندور فقد نظر إلى الشعر من حيث هو فن لا يحدده زمن ولا بيئة ، بل ولا لغة .

وسبها يكن من أمر فيكفي أن ابن سلام قد أدرك طبيعة البيئة وأثرها على المدح إذ انعكست تلك الآثار على الشعر . ولعل هذا ما جعله يرجع سبب لين شعر عدي بن زيد لأنه " كان يسكن الحيرة وراكن الريف " (٢) ، فانتماؤه إلى مجتمع الحيرة ، وهو مجتمع متحضر جعل شعره ذا ملامح واضحة محدده تختلف عن شعر من سكن البادية ، وعاش في رحاب الجماعات البدوية مرتبطاً بها ، فكان التمايز يبدو واضحاً بين شعر من سكن المدن أو القرى والشعر الذي نشأ في البادية ،

(١) النقد المنهجي عند العرب د / محمد مندور ، دار نهضة مصر

للطببع والنشر ص ٢١ .

(٢) طبقات فحول الشعراء ١ / ١٤٠ .

وهذه القضية من صميم النقد ولها صلة وثيقة بدراسة الأدب تعين على فهم طبيعته وتذوقه ونقده ، ولقد عنى بها دارسو الأدب ونقده حديثا ، وهذا الثبات مبكر من ابن سلام للقضايا المتصلة بالشعر وقرضه وما ينهني مراعاته عند دراسته ونقده .

أما ابن قتيبة المتوفى سنة " ٢٧٦ هـ " فيعنى بقضية دوافع الابداع عناية خاصة في كتابه " الشعر والشعراء " ، فنراه يتتبع الشبكات التي تسمح لقريحة الشاعر بالتدفق والاستمرار بما يكشف عن ادراكه لحايل هذه الدوافع والشبكات قوة وضعفا ، اضافة لما لها من أثر عظيم في شعير الشاعر ، فيجعله يختلف قوة وضعفا وتبعاً لهذه الشبكات التي تؤثر في حالة الشاعر ، يقول ابن قتيبة : " وللشعر دواع تحث البطش " ، وتبحث المتكلف منها الطمع ، ومنها الشوق ومنها الشراب ومنها الطرب ومنها الغضب " .

فهذه أهم العوامل لعطية الابداع عند ابن قتيبة ان ترتبط عملية الابداع الفني في جانبها الحدسي وجانبها التعبيري بالحالات الشعورية ، بما فيها من انفعالات ومواقف ، وهي اما تعكس حالة فرح ونشوة كالشعور بالارتياح أو اللذة ، أو تمثل حالة انفعال كالشعور بالضيق والخوف ، أو الألم . وابن قتيبة بهذا يسبق علماء النفس الذين يحاولون ربط عطية الابداع الفني بالحالات النفسية التي يمر بها المبدع . فما من عمل فني الا وله أصوله النفسية عندهم بمعنى أن يكون له باعث أو شبر ينبه في المبدع الملكة الابداعية ويستثيره فتأتي استجابته على شكل قصيدة أو غير ذلك من الاعمال الابداعية .

والملاحظ أن ابن قتيبة عندما قدم فرضيته لتفسير الابداع بما ينتاب المبدع من شعور وانفعال حاول أن يختصر صفة ذلك باستعراض الدوافع التي تدعو الى الابداع ملتصقا لها فهما وتعليلها حسب ثقافته ومذهبه في النقد ، فهناك اختلاف حول من أشعر الناس ؟ ولم يكون شعر شاعر في مرحلة من حياته أجود منه في مرحلة أخرى ؟ ولم يزدهر شعر شاعر ما في مستقبل حياته ثم يخذل بعد ذلك ؟ وهل للبيئة أثر في شاعر المبدع ؟ ولم تتدفق الشاعرية في فترات وتنضب في أخرى ؟

ان هذه الاسئلة التي ساقها ابن قتيبة عند محاولته لفهم وتفسير عملية الابداع تمثل في رأينا الجانب التطبيقي لتلك الفرضية السابقة ، فالحقيقة عندما سئل أى الناس أشعر اخرج لسانه وأشار اليه قائلا : " هذا اذا طمع " (١) كما أن الشاعر أبا يعقوب الخريزمي يعترف لاحمد بن يوسف الكاتب بأن مدائحه في محمد بن منصور بن زياد كاتب البرامكة أجود وأكثر شاعرية من مراثيه فيه ، لأنه كان يريد من وراء مدائحه نائلا ، أما مراثيه فيه ، فهي من قبيل الوفاء (٢) . فكان الابداع والجودة فيه تتأثر بعامل الرغبة عند بعض الشعراء ، وإذا كان بعض النقاد يعيب على ارتباط جودة كثير من الشعر العربي بما يناله الشاعر من عطايا من المدوحين ، فان هذه العطايا فسي رأينا أحد الحوافز التي يحتاجها المبدع لتدفع به الى الابداع وتمثل عامل الاتقان والاجادة .

(١) الشعر والشعراء ص ٣٠ .

(٢) أبو يعقوب اسحاق بن حسان بن قوهي الخريزمي من شعراء

الدولة العباسية أصله فارسي ويذهب مذهب الشعوبية تاريخ الادب ، بروكلمان ١٩/٢ .

(٣) الشعر والشعراء ص ٣٠ .

وعطية الابداع تتضافر على استثارته صعبت مكانها عدة عوامل
 حاول ابن قتيبة بيانها ودراستها ان فقدان أحد هذه الدوافع
 تعمل على نضوب التدفق الابداعي والوصول الى مرحلة الاجبال ، فهذا
 أرطاة بن سببة وهو شاعر مدح تجبل قريحته عن قول الشعر ، لأنه لم يعد
 يطرب ولا يغضب ، يقول " كيف اقول وأنا ما أشرب ولا اطرب ولا اغضب ، وأنا
 يكون الشعر بواحدة من هذه " ، وهذا الشنفرى تتوقف عطية الابداع عنده
 عندما كان في حالة نفسية معينة حيث أنه أخذ أسيراً وطلب منه أن ينشد يقول
 الشعر فقال : " الانشاد على حين المسرة " (٢) ، فكان حاله النفسية
 لم تكن سببة للابداع ، فالشعر عنده يتدفق حينما يكون مسروراً ، وبهذا فان
 الابداع الفني يعبر بوضوح عن الاستعدادات الانفعالية عند المبدعين
 وأساليب تأثرهم . وهذا يثبت لنا أن خيال المبدع يثرى الصورة الفنية
 وينشأها انشأاً جديداً فالخيال لا يعني الابتعاد عن واقع المبدع
 بما فيه من وجدان وانفعال ، ومع أن أساس العطية الابداعية تأثير
 انفعالي أو تجربة حسية الا أنه بفضل الادراك يتحول هذا التأثير
 الى فكرة في ذهن المبدع ، وبفضل عطية التخيل يخرج لنا عملاً ابداعياً
 يتميز بسمات ابتكارية ، فلولا وجود مثل هذه التجربة الحسية الانفعالية
 التي تعترض الشاعر لما أمكن أن يكون هناك عمل ابداعي ، وهذا يؤيد
 ان العطية " الابداعية لا تنهق من العدم ان يسبقها في الوجود
 تجربة نفسية أو تجربة حسية انفعالية " . (٣)

(١) الشعر والشعراء ص ٣١ .

(٢) المصدر نفسه ص ٣١ .

(٣) الابداع الفني ص ٩٣ د / محمد عزيز نظمي .

صنابع ابن قتيبة في عرض الدوافع التي تؤدى الى الابداع فيتنبه الى
 أن للبيئة الجميلة أثرا في استثارة المبدع واذكا " قريحته وتجسيد انفعالاته
 وتجاريه ، فهي منبع خالد من منابع الالهام بها تتوهج القرائح وتضفي
 النفوس الشاعرة ، فالأفراد المبدعون هم الذين يبتكرون التجربة الشعرية ،
 لكن من المؤكد أن البيئة التي ينتمون اليها تسهم أيضا في تكوين ضمون
 تجربتهم واخراجها ، فان كانت البيئة الطبيعية بهيجة نظرة كانت
 شاعرية المبدع خصبة ، وان كانت كالحة مجذبة ، كانت شاعريته كذلك ، فكثير
 عزة اذا ند عليه قول الشعر وصعب يستعطفه بالتنزّه في الرياض المعشبة
 والماء الجارية فيتداس اليه الشعر " فيسهل عليه ارضه ويسرع اليه
 أحسنه " (١) ، يقول الأصمعي مبينا أثر البيئة الجميلة في المبدع " ما
 استدعى شارد الشعر يثقل الماء الجاري والشرف العالي ، والمكان الخالي -
 وقيل : الخالي ، يعني الرياض " (٢)

كاد ابن قتيبة وقبله ابن سلام أن يقررا أن عملية الابداع مشروطة
 أو بمعنى آخر أنه لا بد من وجود أحد هذه الدوافع كالحرب عند ابن
 سلام والطمع ، والشوق والشراب والطرب والغضب عند ابن قتيبة ، غير أن
 النتائج التي أفضى اليها منهج ابن رشيقي في البحث في هذه الدوافع
 ومن خلال استقصاء مجموع حالات التجارب الابداعية التي يعيشها كل شاعر ،
 والتي جاءت في أقاصيهم - على حد تعبيره - ألزمت بالرجوع الى استلهاهم
 تلك القاعدة النفسية العامة التي تقضي بأنه لا يمكن أن يكون ما يؤثّر

(١) الشعر والشعراء ص ٣١ .

(٢) المصدر نفسه ص ٣١ ، العدة ٢٠٦/١ .

في هذا المبدع يؤثري ذلك في كل امرئ على تركيب طبعه ، واطراد عاداته ^(١) . وبهذه المسئلة اذا يقرر ابن رشيق ان ملاك الاثري هذا الموضوع خاصة الطبع والعادة ، فهو هنا ينظر الى نفسية الشاعر ، وذلك يكون سابقا للنقد الحديث وعلم النفس أيضا ، حيث لا أحد يشك في أهمية هذه القاعدة وصلتها الوثيقة بنفسية المبدع ، فهو وان كان يتفق مع ما قاله سابقوه من ضرورة وجود دوافع تحت البطني وتبعث المتكلف الا أنه لا يحمصها . بل المهم أن تتوفر دوافع للابداع وحوافز سواء كانت في الرضا أو الغضب في الحب أو الظن في الخلوة أو في البيئة الجميلة في الطعام الطيب والشراب في سماع الغناء أو في التغني بالشعر ما دام يعيشه الشعور الصادق الذي تمتلي به النفس الشاعرة ويفيض به الطبع .

والذي لا شك فيه أن ابن رشيق كان ملما بمعظم ما جاء به النقد قبله ، وهذا واضح في كتابه ، فهو مثلا متأثر بابن قتيبة في كل ما قاله في "باب عمل الشعر وشحن القريحة له" ^(٢) حين ينهج نهجه غير أنه يورد كثيرا من الشواهد التي جاءت في أقوال العلماء - كما يسميهم - التي تشرح هنا ما أجمله ابن قتيبة هناك ، كما أنه يشتترك مع ابن قتيبة في العديد من الأمثلة يأخذ عنه الاوقات المناسبة لصناعة الشعر نما ويشير الى ذلك .

(١) العمدة ١/٢٠٥ .

(٢) المصدر نفسه ١/٢٠٤ .

وإذا كانت النماذج السابقة التي تناولتها هذه الدراسة قد وضحت بما لا يدع مجالا للشك أن هناك دواعيا أوبواعث تحث الشاعر وتذكى مخيلته، والتي تكشف عن أساس أو مبدأ نفسي منبأ على أن " ما من عمل فني يستجيب له الفنان إلا وله أصوله النفسية بمعنى وجوده أوبواعث أو مشير يشير الفنان ويؤدي إلى الانفعال " (١) ، إذا كان الأمر كذلك ، فإنه يتعين علينا أن نتساءل ، هل ترتبط تلك الحالة الشعورية بوقت محدد ؟

(١) الأبداع الفني د / محمد عزيز نظمي ص ١٢٩ .

أوقات الابداع

■ تنشط الشاعرية عند المبدع في وقت ، لذلك يستطيع أن يبدع
اعمالا فنية ذات قيمة جمالية عالية في يسر وسهولة ، وكثيرا ما تنضب الشاعرية
عنده بحيث يصبح خلع خرس أهون عليه من نظم بيت ، وذلك أن
الشعر مبعثه الشعور الصادق الذي تنطلي به النفس ويفيض به الطبع
فالأعمال التي تحدث خلال ساعة أوليلة تكون عادة في القوائد التسي
تفيض بها قريحة المبدع أثر موقف معين هز شاعره فترجم تلك الحالة
أو الموقف الذي مر به في شكل قصيدة ، وفي وسعنا أن نجد أمثلة كثيرة
ما حفلت به كتب الأدب مثل موقف الشاعر : تميم بن جميل ^(١) أمام
المعتصم ، فقد وجد نفسه وقد أحاط به الموت من كل جانب ، فهذا السيف
والنطع قد أعدا لقتله ، فبلغت به حال الجزع على نفسه الى أن قال :

(١) تميم بن جميل السدوسي ، أقام بشاطي* الفرات واجتمع عليه
كثير من الأعراب فعظم أمره ، فطلب الخليفة المعتصم احضاره
فجي* به موثقا الى باب المعتصم ، فلما مثل بين يدي المعتصم
واحضر السيف والنطع طلب منه المعتصم أن يتكلم ، فتكلم/ بكلام أعجب
به الخليفة وعفا عنه وولاه شاطي* الفرات ، زهر الآداب ٢/ ٨٣٩ ،

أرى الموت بين النطع والسيف كأننا
 يلاحظني من حيث ما أطفئت
 وأكبر ظني أنك الموم قاطبي
 وأي أمرى ما قضى الله يقلبت
 وأي أمرى بدلي بعذر وحجة
 وسيف المنايا بين عيني مصلت
 يعز علي الأوس من تغلب مو قف
 يسأل علي السيف فيه وأسكت
 وما حزني أني أموت وإنني
 لا أعلم أن الموت شيء مو قت
 ولكن خلفي صبية قد تركتهم
 وأكابرهم من حسرة تفتت
 كاني أراهم حين أنمي إليهم
 وقد خمشوا تلك الوجوه وصوتوا
 فإن عشت ماشوا خافضين بنعمتي
 أزدو الردى عنهم وإن مت موتوا
 فكم قاتل : لا أبعد الله داره
 وأخرجذلان يسرويشمت (١)

وهذا الشاعر ابن مطير ^(١) يجلس الى والي المدينة ، وقد

كان الجو مطرا وكانت الأرض ذات خير كثير ، فطلب منه الوالي أن يصف
له منظر الطبيعة ، فماذا قال له الشاعر ؟ قال : دعني حتى اشرف وأنظر^(٢)
فأشرف ونظر ، ثم نزل فقال :

كَثُرَتْ لِكَثْرَةِ قَطَرِهِ أَطْبَاوُ .

فَإِذَا تَحَلَّبَ فَاخْتِ الْأَطْبَا^(٣) .

وَكَجُوفٍ ضَرَّتْهُ الَّتِي فِي جُوفِهِ

جُوفُ السَّمَاءِ سَبْحَلَةٌ جُوفًا^(٤) .

وَلَهُ رِيَابٌ هَيْدَبٌ لِرَفِيفِهِ

قَبْلَ التَّبَعِ دِيمَةٌ وَطَفَا^(٥) .

وَكَأَنَّ بَارِقَهُ حَرِيقٌ يَلْتَقِي

رِيحٌ عَلَيْهِ عَرَفَجٌ وَالْأُ^(٦) .

(١) الحسين بن مطير بن مكنيل الاسدي ، من مخضرمي الدولة العباسية

الأموية والعباسية ، فصيح متقدم في الرجز والقصيد ، يشبه كلامه
أعراب البادية . معجم الأديب . ١٠ / ١٦٦ .

(٢) الشعر والشعراء ص ٣٨ .

(٣) أطباو : جمع طبي ، بضم الطاء وكسرها ، وهو الفرع من كل ذي

خف وحافر وظلف وسبح ، وتحلب هطل .

(٤) السبحلة : الضخمة .

(٥) الرياب : السحاب الأبيض واحدته ربابه . والهيدب : المدلى من

السحاب . والرفيف : وميض البرق ، والتبعق : الأمطار الشديدة .

(٦) العرفج : شجر سهلي واحدته عرفجة ، والأ : شجر مر .

- وَكَانَ رَيْقُهُ وَلَمَّا يَحْتَفِرُ لُ
 وَدَقَّ السَّمَاءُ فَجَاجَةً كُدْرًا (١)
 مَسْتَضْحِكٌ بِلَوَامِعٍ، مَسْتَعْبِرٌ
 بِعِدَامِمْ لَمْ تُصِرْهَا إِلَّا قَدْزًا (٢)
 فَلَهُ بِلَا حُزْنٍ وَلَا بِمَسْرَةٍ
 ضَحِكَ يَوْمَ لَفٍ بَيْنَهُ وَبَيْنَا
 حَيْرَانٌ مُتَّبِعٌ صَبَاهُ تَقْصُودُهُ
 وَجَنُوبُهُ كَنْفٌ لَهُ وَوَسْطَا (٣)
 وَدَنَتْ لَهُ نَكْبَاؤُهُ حَتَّى إِذَا
 مِنْ طُولٍ مَا لَعِبَتْ بِهِ النُّكْبَاءُ (٤)
 ذَابَ السَّحَابُ فَهُوَ بِحَرِّ كَلَامِهِ
 وَعَلَى الْبُحُورِ مِنَ السَّحَابِ سَاءُ
 نَقَتْ كَلَاهُ فَتَنَهَزَتْ أَصْلَابُهُ
 وَتَعَجَّتْ مِنْ مَائِهِ إِلَّا حَشَا (٥)

-
- (١) الريق : الماء ، والودق : المطر الشديد .
 (٢) ترمها : تغسدها ، والاقذا : جمع قذى وهو ما يكون في العين من عصى وأذى .
 (٣) الصبا : الريح الشمالية الباردة ، والجنوب : الريح الجنوبية ، والكنف : الظل .
 (٤) النكباء : ريح انحرقت ووقعت بين ريحين أو بين الصبا والشمال .
 (٥) ثقلت كلاه : أي امتلأت ماء ، وانتهزت أصلابه : أي سالت ، وتعجبت : انشقت .

- غَدَقُ يَنْتَجُ بِالْأَبَالِجِ فَرَقًا
(١) تَدُ السَّيُولُ وَالْهَامُ أَسْلًا
غَرْمَجَلَةُ دَوَالِحِ ضَمْنُوسْتِ
(٢) حَمَلُ اللَّقَاحِ وَكَلَمًا عَذْرًا
سَحْمُ فَمِنْ إِذَا كَظَمْنِ فَوَاحِشِمْ
(٣) سَوْدُ وَهْنٍ إِذَا ضَحِكْنِ وَضَا
لَوْ كَانَ مِنْ لَجَجِ الْمَسَاحِلِ مَا وَه
(٤) لَمْ يَبْقَ مِنْ لَجَجِ الْمَسَاحِلِ مَا

أما القصيدة الثانية فننظر الطبيعة بألوانها وأشكالها
البهيجة ، هي التي أحدثت هزة في شاعر المبدع فصاغ لنا تلك
القصيدة ، فهذا الشاعر يعلم أن القصيدة لا يمكن أن تنبثق من مجرد
أن تطلق عليه فكرة القصيدة ، وإنما تنبثق من الجمع بين ما يثيره الإدراك
الحسي للأشياء الواقعة وبين الواقع أوبالاً أخرى الموقف ، لذلك رأينا
ابن مطير يطلب من الوالي أن يجعله ريشاً يشرف وينظر ، وذلك نستطيع
أن نقول مع الشاعر " انزبابوند " أن الصورة الشعرية هي " تلك التي
تقدم تركيبة عقلية وخالفية في لحظة من الزمن " . (٥)

- (١) فرقا : جمع فارق وهي الناقة تغارق فيها ، يأخذها المخاض
فتنتج وحدها وتُشبه السحابة المنفردة ^{بذله} والاسلا : جمع سلا :
وهي جلدة فيها الولد من الناس والحيوان
(٢) الدوالج : المنقالات بالما
(٣) السحْم : السود ، كظمن : عجن وفضن .
(٤) الشعر والشعرا : ص ٣٨ - ٣٩ .
(٥) Whalley : Poetic Process. p. 76.

عن كتاب التفسير النفسي للأدب د / عز الدين اسماعيل دار العودة
بيروت ص ٧١ -

وهذا النوع من الابداع يقرب من التدفق أو كما يقول الجاحظ :
تأتيه المعاني أرسالا وتتثال عليه الألفاظ ^(١) انشبالا ، وهو يقترب كثيرا
من صورة الإلهام ، لأن الشاعر في هذه اللحظة يشعر أن قوة خفية ،
هي التي تلقي عليه الأفكار . نتيجة غاطه مع الحدث ، ومن هنا نستطيع
أن نقول : أن عملية الابداع تعتمد أولا وقبل كل شيء على مقدار تأثر
المدع بالوقف ، أو بالأحرى على مدى انفعاله بالحدث لذلك يكون
مولد قصيدة سهلا ، ويكون مولد أخرى عسيرا صعبا .

من هنا كانت محاولة تحديد وقت معين للابداع الشعري محاولة
فاشلة حتما ، وهذا واضح من أقوال المدعين أنفسهم ، ومن النقاد الذين
يحاولون أن يعرفوا المدعين الناشئين خاصة بأنسب الأوقات للابداع
الفني ، وليس هذا بمعجيب ، فقد توصلت الدراسات النقدية الحديثة
فلسفي هذا المجال إلى ما أقره نقادنا القدامى منذ ما يقرب من
ألف سنة . ^(٢)

وعلى الرغم من صعوبة تحديد وقت معين لعملية الابداع الشعري
إلا أنها تبدو وثيقة الصلة بالحالة النفسية التي يكون عليها المدع كما
أن للألف والعادة دورها في شحذ قريحته ، وتدفق الشعر على لسانه ،
وسيتضح لنا هذا من خلال بعض النصوص التي أشار إليها نقادنا الأوائل .
ومن الملاحظ أن هنالك شبه اتفاق بين كثير منهم على أوقات معينة ، فإن وقت
فراغ النفس ما يشغلها ، وساعة نشاطها هو المستغرق عليه غالبا .

(١) البيان والتبيين ٢٨/٣ .

(٢) انظر الأسس النفسية للابداع الفني ص ٢١٠ وما بعدها .

فهذا بشر بن المعتز يقول : " خذ من نفسك ساعة فراغك ،
وفراغ بالك ، واجابتها أياك " (١) . أما ابن قتيبة فيرى أن " أول الليل
قبل تغشى الكرى ، وصدور النهار قبل الغدا " ، ويوم شرب الدواء والخلوة في
الحبس والمسير " (٢) هي أنسب الأوقات لقرض الشعر .

وأول ما يلاحظ في هذه الأقوال التي سقناها في هذا المردد
أنها لا تعين لنا وقت قرض الشعر فقط ، بل وتوضح السبب من وراء اختيار
ذلك الوقت .

ولنتأمل أولاً قول بشر بن المعتز حيث أنه لم يذكر الوقت فحسب ،
بل تراه يهصر المدعين الجدد خاصة بأهمية ذلك الوقت ، والفائدة
التي تعود عليهم من استغلاله في ابداع الشعر ، أما اذا تساؤل المدع عن
السبب في ذلك ، فان بشرا يقول له : " ان قلبك تلك الساعة أكرم جوهراً
" وأشرف حساً " (٣) ، أما ابن قتيبة ، فيرى أن السبب في اختلاف شعير
الشاعر نفسه من وقت لآخر يرجع الى تخير الوقت الملائم لابداع
الشعر ، فلهذه " العلل تخطف اشعار الشاعر ورسائل المترسل " (٤) .

- (١) انظر الرسالة كاملة ، الصناعتين ١٥٢/١ ، المدة ٢١٢/١ - ٢١٤ .
(٢) الشعر والشعراء ص ٣٢ .
(٣) المدة ٢١٢/١ ، الصناعتين ١٥٢/١ .
(٤) الشعر والشعراء ص ٣٢ .

وأغلب الظن أن الكثير من النقاد والمبدعين يوافقون ابن رشيق القيرواني في أن أنسب الأوقات للإبداع الشعري " مأكرة العمل بالأسفار عند الهبوب من النوم " (١) ، فهذا فيما يبدو أنسب وقت لقرض الشعر ، لوجود بعض القوة في الحجة التي أوردها ، فلم يكتف بتحديد الوقت ، بل بين مزايا العمل في هذا الوقت " لكون النفس مجتمعة لم يتفرق حسها في أسباب اللهو أو المعيشة ، أو غير ذلك مما يعيبها ، وإن هي مستريحة جديدة كأنما أنشئت نشأة أخرى ، ولأن السحر الطف هو " ، وأرق نسيمًا وأعدل ميزانًا بين الليل والنهار " (٢) .

فالشاعر غالبًا ما يعمل في هدوء ، ولهدوء مزاياه لا أقصد الهدوء المقابل للضجيج الذي يكون من الخارج عادة ، بل هدوء النفس ، لأن الهدوء يدفع غالبًا على العمل ، وذلك أن الإبداع الفني يتطلب الحد الأقصى من القوة ووضوح الفكر ، ويتمين على المبدع أن يكون يقظًا لا بعد حدود اليقظة والانتباه على أن لا يخرج ذلك عن سيطرة الوعي الفني ، الذي هو " تأمل يأتي لخدمة العقل والشعور " (٣) .

إن ابن رشيق لا يشير إلى هذا بوضوح ، ولكننا نستشفه من خلال النص السابق ، وهو من الأسس النقدية الحديثة التي فطن إليها ابن رشيق ، والتي يمكن أن تضاف إلى ميدان علم النفس الأدبي .

(١) الممددة ٢٠٨/١ .

(٢) السابق ٢٠٨/١ .

(٣) بحث في علم الجمال : جان برتليسي ترجمة د / أنور عبد العزيز

دار نهضة مصر ص ٩٩ .

واحسب اننا الآن في حاجة الى التذكير بالصعوبات التي يجدها
المدع ، لاجراج عمل فني متكامل ، بخلاف ذلك الوهم الشائع الذي
درج عليه كثير من الذين يجالطون ممارسة قرض الشعر حيث يرون أن
المدع انسان موهوب عبقري لذلك ، فهو يودى عله في يسر وسهولة .
ويستخدم اللغة ببراعة في تذليل أية عقبة تعترضه ، ويستمتع بممارسة
قدراته الفنية . وهذا بدوره قد يصدق على بعض المدعين ، بعض الوقت .
ولكن ليس كلهم قطعاً ، فكثيراً ما تكون عطية الابداع غير سهلة ، اذ يتحمل
المدع في سبيل اخراج عمل فني متكامل كثيراً من الجهد والوقت - كما سبق
أن رأينا - بل قد يجد المدع نفسه عاجزاً عن اتمام العمل على النحو
المنشود ، كما حصل لأبي يعقوب الخريبي ^(١) ، قال : * خرجت من منزلي
أريد الشماسية ^(٢) ، فابتدأت القول في مرثية لأبي التختاخ ، فرجعت
والله ما أمكنتني بيت ^(٣) واحد وشله حدث للمعاج ^(٤) حيث قال : * لقد
قلت أرجوزتي التي أطبها :

- (١) أبو يعقوب الخريبي : وهو اسحق بن حسان بن قوهس ، من
شعراء الدولة العباسية ، أصله فارسي ، وهذا مذهب الشعوبية ،
تاريخ الأدب بروكلمان ١ / ٢ ٠ ١ .
- (٢) الشماسية : موضع في أعلى بغداد مجاور لدار الروم .
- (٣) البيان والتبيين ١ / ٢٠٩ .
- (٤) المعاج : أحد الرجاز الذين عاشوا في العصر الأموي واسمه
المعاج بن عبدالله بن ربيعة ، لقي أبا هريرة رضي الله عنه
وسمع منه أحاديث . الشعر والشعراء ص ٣٩٢ .

بَكَيْتُ وَالْمُكْتَنُّنُ الْبَكِيَّ وَإِنَّمَا يَأْتِي الصَّبَا الصَّبِيَّ^٢
أَطْرَبًا وَأَنْتَ قَسَمِي^٢ والدَّهْرُ بِالْإِنْسَانِ دَوَارِي^٢

" وأنا بالرمل في ليلة واحدة ، فانتثالت على قوافيها اثنيلا ، وأنى لا أريد اليوم دونها في الأيام الكثيرة ، فما أقدر عليه " . (١)

ويمكن أن نخلص من هذه الآراء الى أن الابداع الفني لا يرتبط بزمان محدد إذ أن هذا الأمر لا يهم متى ما كان هناك نشاط ورغبة في العمل ، فإن النفس لا تجود بمكنونها الا مع الرغبة ولا تسمح بمخزونها الا مع النشاط ، لذلك ينبغي على المبدع الكشف عن العمل ، وعدم محاولة الاستمرار فيه متى ما شعر بالفتور أو التل ، فالعمل لا يكفي فيه الاصرار اذا شعر بهذا الشعور الذي يتعب ذاكرته ويقتل خياله وهله ، فغالبا ما يمر المبدع بمراحل طويلة يصيبه فيها الجفاف كما لو كان ينهوما نضب ماؤه ، وقل غناؤه ، فالخواطر كالينابيع يسقي منها شي " بعد شي " ، فيجد المبدع حاجته من الري ويحافظ عليها في نفس الوقت - كما يرى ابو هلال العسكري - ، فهذه القوة الملحة المبدعة التي يدفعها الفهم والارادة الى العمل ، ينبغي أن يتخير لها الوقت الذي يلائمها ، لأن في ذلك فائدة لكل من المبدع والعمل .

قد يقال إن هناك تناقضا بين رأيين جاء عند مناقشة هذا الموضوع أولهما : أن محاولة تحديد وقت معين للابداع محاولة فاشلة .
وثانيهما : أن هناك شبه اتفاق بين كثير من النقاد على وجود أوقات معينة لقرض الشعر ، فكيف توفق بين هذين الرأيين ■ ■ .

ان هذين الرأيين في الحقيقة يتصفان بالتكامل أكثر ما يتصفان بالتناقض ، فنحن اذا تركنا النظر الى كل رأى على حده ، وحاولنا أن نأخذ بهما معا اتضح أن عملية الابداع تتضافر على ابرازها واذكائها الموهبة والصدمة ، لذا عللنا على صواب حين نقول : أن الشاعر في آن واحد ملهم وصانع ، ولوجدنا أن الوحي قد يواتيه بحسب العادة أو الألف في بعض الأوقات . فيصوغ قصيدته كما ينبغي ، ولكن يخونه في أوقات كثيرة مع اتباعه كل وسائل استدعاء ملكة الابداع كما هو ملموس من خلال الأمثلة القليلة التي سقناها في هذا الخصوص .

أسباب فتور الشاعر

الشاعر وإن كان ذا شخصية متميزة بموهبته وذكاؤه ، وانفعاله وتدريبه ، إلا أن هذه الشخصية يعترضها بعض الفتور ، وذلك أن طبيعة الابداع الفني - معاناة يشهد فيها المبدع كل طاقاته من عقلية ونفسية وتعبيرية ، لانجاز عمل فني متكامل تنتظم فيه كثير من مشاعر المبدع الخفية والمثارة ، لذلك فقد تنبه كثير من نقادنا للحالة النفسية التي يكون عليها الشاعر وأثرها في العمل الفني واعتبروها غير باعث للانتاج الأدبي . إذا فما هو العارض الذي يعترض تدفق طمكة الشعر عند المبدع - والذي سماها ابن قتيبة غريزة ؟ - ان هذا العارض ما هو الا حالة نفسية تعمق تدفق الشعر ، وتمنع الخيال من الاستجابة للمواقف والاحداث مع توفر الشروط المكلمة للابداع .

لذلك نلاحظ أن الشاعر قد تكون عنده أفكار أو صور أو رؤى ، ولكنه لا يستطيع أن يصفوها في شكل قصيدة مناسبة يرتضيها ، بمعنى أن يكون فيها تجديد وابتكار ، فالعمل الشعري تدفع اليه أسباب وتعمقه أسباب - أيضا - مما أن النشاط الابداعي تركيب جمالي ، بمعنى أنه مؤلف من اللغة والعاطفة والخيال ، فلا سبيل للفصل بين الحالتين النفسية التي يكون عليها المبدع وبين التعبير - العمل المبدع - إذ كيف يتسنى لخيال المبدع أن يعبر عن فكرة ما ، وهو مشغول ، بماديات الحياة ومعنوياتها ؟ أ تكون ماديات الحياة ومعنوياتها من أسباب اعاقبة عطية الابداع ؟

ويأتي تفسير ابن قتيبة لأسباب فتن الشاعر ، الذي هو كسد
أن الشاعر مركب من ثنائية ، فهو من ناحية كائن بشري له متطلبات—
الأساسية التي من بينها الطعام الطيب والشراب ، لذلك كانت معاناة
الشاعر من تكاليف الحياة تمنع الخيال من الابداع مع توفر كل أسبابه
على مادة الناس ، وهو من ناحية أخرى شخصية متميزة ، وهو ما دام كائنا
بشرها من الممكن أن يكون سليما أو مريضا ، سرورا أو كئيبا حزينا ، فكل
هذه عوارض تعترض على الفريزة فتعوق تدفقها من مثل " سوء غذا "
أو خاطر غم " (١) أو كما يقول القاضي الجرجاني انه " لا بد لكل صانع
من فترة ، والخطر لا تستمر به الاوقات على حال ، ولا يدوم فني
الاحوال على نهج " . (٢)

يقول ابن رشيق ان الخيال جوهر الابداع وعرفه ، بأنه القريحة
أو الطبع ، ومنه على ضرورة أن لا تكد القريحة بكثرة العمل ، فان كثرة
العمل تستنزف ماد الشاعر وتتفقد معانيه ، ومن ثم غشل كل محاولات
في ابداع عمل فني متكامل ، بل قد تموت قريحته يقول ابن رشيق :
" لا بد للشاعر - وان كان فحلا ، حاذقا ، مرزا ، مقدما - من فترة تعرض
له في بعض الاوقات ، اما لشغل يسير ، أو موت قريحة ، أو نيو طبع ،
في تلك الساعة أو ذلك الحين " (٣) وذلك لحملها على العمل وكدها ،
وهنا يبدو بوضوح ، أنه ينبغي على المبدع أن تكون هناك فترات

(١) الشعر والشعراء ص ٣١ .

(٢) الوساطة ص ٤١٥ .

(٣) العدد ١ / ٢٠٤ .

راحة تعطى للبدع بعد كل عمل مجهود * لأننا نجد الشاعر تكل
قريحته مع كثرة العمل مرارا وتتراف مادته ، وتتفقد معانيه ، فإذا أجسم
طبعه أياما - وربما زمانا طويلا - ثم صنع الشعر جاء بكل آسدة ،
وانهمر في كل قافية شاردة ، وانفتح له من المعاني والألفاظ ما لو
رأه من قبل لاستغلق عليه ، وأبهم دونه ^(١) ، وأن كنت ، فإن الشاعر
يخسر أكثر مما يربح ، لأنها تتعطل وتتشتت الفكرة بدلا من أن تتسو
وتتفرع ، وهذا لا يكون في الشعر فقط ، بل في العلم والفن وفي الحياة
عامة.

البيئة وأثرها في صقل الخيال

لئن كنا نلمس بعض النقص عند كل من ابن سلام وابن قتيبة إذ أنهما لم يستطيعا أن يحددا أثر البيئة على الشاعر تحديدا واضحا رغم تنطوقهما لهذا الموضوع ، فإن القاضي الجرجاني حاول أن يستفيد مما قاله سابقوه ، فنراه يتحدث عن أثر البيئة في الطبائع وفي تركيب الخلق وفي الابداع الفني .

فالبيئة لها تأثير كبير ، ولا مناص للشاعر من التأثر بها فالبيئة البدوية تطبع أبناءها بطابعها المتميز ، ويظهر ذلك في شعرهم فيتنسم بالصلاة والوعورة حيناً والجزالة والقوة تارة وما ذاك إلا بتأثير البيئة إذ منها يستمد الشاعر صوراً ومعانيه ، فالشعر الصادق هو الذي يتم فيه التفاعل مع ما في الواقع والحياة ، وقد ظهر ذلك الأثر في سلسلة شعر عدي بن زيد وهو جاهلي خلافاً لشعر الفرزدق وجرزوبة وهما آهلان - على حد تعبير القاضي - وما ذاك إلا " لعلامة عدي الحاضرة واطمئنان الريف ومعه عن جلالة البدو وجفاء الأعراب " (١)

فلقد استطاع القاضي الجرجاني أن يلمس أثر البيئة في الفاظ الشاعر ومعانيه وصوره ، وأخذ يصدر في نقده عن هذه النظرة وابعادها وأثرها في العمل الفني ، فهناك بعض الصور والمعاني التي يمكن من خلالها معرفة البيئة التي ينتمى إليها الشاعر وبالتالي تعين على كشف

(١) الوساطة ص ١٨٠ .

مدى انفعال الشاعر بالموضوع وصلته به وتفتح الشعر قوة ومتانة وتأثيرا في المتلقي ، وهنا يمكن أن يوصف هذا العمل " بالصدق الفني " وكما هو معروف فإن العرب قد شبهت " الفتاة الحسناء " بتربكة النعامة ولعل في الأسم من لم يرها ، وحمرة الخد بالورد والتفاح وكثير من الأعراب من لم يعرفها ، وكأوصاف الفلاة ، وفي الناس من لم يصغر « وسير الأيسل وكثير منهم لم يركب » . (١)

أنه بهذا يقرر أن نوعية البيئة وما يسود فيها من حيوان أو طير أو وحش ، من سهول وجبال وأودية وصحارى لها بالغ الأثر في تكوين صور الشاعر ، وليس أدل على ذلك من هذا التفسير الذى حصل في الشعر بعد اتساع رقعة البلاد الاسلامية نتيجة الفتوحات ، فشاهدوا الريساس والأشجار والأزهار ، واستقر الشعراء في الحواضر وسكنوا القصور وتأنقوا في عيشتهم ، هذا الاختلاف في البيئة أدى الى اختلاف الشعراء بين السهولة والليونة تارة ، والوضوح والسلاسة مرة ، والغموض والتعقيد مرة أخرى ، يظهر هذا جليا واضحا في أنهم " عمدوا الى كل شيء ذى أسماء كثيرة اختاروا أحسنها سمعا والطفها من القلب موقعا ، والى ما للعرب فيه لغات فاقصروا على أسلسها وأشرفها " . (٢)

ولقد وظف الجرجاني اثر البيئة في الشعر ، وطبقها عند دراسته لموضوع السرقات الشعرية ، لذلك كان لنا أن نتساءل عن السبب الذى أدى

(١) الوساطة ص ١٨٦ .

(٢) السابق ص ١٨ .

الى اهتمام القاضي الجرجاني بقضية السرقات ، وهي من القضايا النقدية التي شاع الحديث عنها بين النقاد وأفاضوا في ذلك - وان كانت تأتي غالبا في معرض قولهم أخذه من فلان - ولا جدوى من الاعتقاد بأن هذا راجع الى أن أولئك النقاد الذين عرضوا هذه القضية لم يحلوا فكرهم بها فيه الكفاية ، فقد كان كثير من الذين درسوا السرقات تحت أى مسمى مهتمين أشد الاهتمام بالشعر ، بل لقد كان البعض منهم من كبار النقاد - ابن سلام ، ابن قتيبة ، الأمدى - فلماذا اذا عجزوا عن تحقيق هدفهم ؟ ربما لأنهم لم يحاولوا أبدا أن يحددوا لأنفسهم معنى " السرقة " بدقة وكان جل همهم " تتبع الأبيات المتشابهة والمعاني المتناسخة طلب الألفاظ والظواهر دون الأغراض والغايات " (١) وهذه الأمور لا توضح عادة اذا ما استخدمت بطريقة غير نقدية والسؤال الحاسم هي أن السمات التي تعد أساسية في الشعر هي أكبر من مجرد الوقوف عند الأبيات المتشابهة أو المعاني المتفقة أو الألفاظ ، فكل هذه الظواهر لا يمكن أن تقدم لنا عملا فنيا متميزا فهذه من الخصائص التي يشيع وجودها بين الموضوعات التي تعد مادة أصلا ابداعية ، فاذا ما زعم مهلهل (٢) أن قول أبي نواس :

إِلَيْكَ أَيْهَا الْعَبَّاسُ مِنْ بَيْنِ مَنْ شِئَى
عَلَيْهَا إِمْتِطَيْنَا الْحُضْرُ مِنَ الْمُسْنَا

(١) الوساطة ص ٢٠١ .

(٢) مهلهل بن يعقوب بن المنذر شاعر مجيد من شعراء العصر العباسي ،

ذكره الخطيب في تاريخ بغداد ، وقال : هو شاعر طبع الشعر في الغزل وغيره ، انظر مروج الذهب ، ١٩٧/٤ ، وفيات الأعيان لابن

خلكان ٥٧/٧ - ٥٨ .

مأخوذ من قول كثير :

لَهُمْ أَزْرٌ حَرُّ الْحَوَاشِي يَطُونَهَا

بِأَقْدَامِهِمْ فِي الْحَضْرِيِّ الطَّسْنِ

"فما في ذكر أبي نواس - للحضري الطسن - من السرقة المعروفة شي" (١)

وما ذاك إلا لأن "الحضري الطسن أشهر عند العرب من أن يفتقر فيه

إلى قول كثير، أو غيره، وإنما هو صنف من نعالهم كان مستحسنًا عندهم" (٢)

ولا يمكن أن يكون قول لبيد :

وَجَلَّ السَّيُولُ عَنِ الطَّلُوعِ كَانَهَا

زَيْبَرُ تَجْدُ مَتُونَهَا أَقْلَامُهُمْ

مسروقًا من قول امرئ القيس :

لَمَنْ ظَلَّلَ أَبْصَرَتْ فَشَجَانِي

كَخَطِّ زَيْبُرٍ فِي عَسِيبِ يَمَانِي

أو قول حاتم :

تَعْرِفُ أَطْلَالَ وَنَوَّيَا مَهْدِي

كَسَخَطِكَ فِي رَقِ كِتَابِي خُفَا

أو قول الهذلي :

عَرَفْتُ الدِّيَارَ كَرَسَمِ الْكِتَابِ بِزَيْبَرِ الْكَاتِبِ الْحَبِيرِ (٣)

(١) الوساطة ص ٢٠٩.

(٢) السابق ص ٢٠٩.

(٣) السابق ص ١٨٢.

وأشال ذلك ما لا يحصى ككرة ، ولا يخفى شهرة فمن الواجب
الا نرتكب خطأ الاعتقاد بأن جميع الأبيات التي تتضمن تشبيه الطلل
بالكتاب والبرد كما جاء في الأبيات السابقة مسروقة لأن الشاعر يختار من
الألفاظ أكثرها مأسا بموضوعه لا ينظر الى الكلمات هل هي من المشترك
العام الشركة أم أنها من الفاظ الخاصة بقدر ما ينظر اذا ما كانت تؤدى
الغرض أم لا ، لأن الفاظ الشاعر دائمة التجدد وليست هي نفس
الألفاظ المتكررة التي نتعامل بها في حياتنا العادية أننا نرتكب خطأ
كبيرا اذا قصرنا مفهوم السرقة على هذا الحد ، لأننا بذلك نقوم بتعميم
شامل بشأن قيمة عنصر واحد هو اللفظ ، دون أن نأخذ في الاعتبار
الطريقة التي يستخدم بها هذا اللفظ ، فقد تكون الألفاظ من المشترك
العام الشركة ، بل قد تكون من المبتذل الذي ليس أحد أولى به من أحد ،
ولكنها تصبح حافلة بالحرارة والاثارة ، وتساعد بصورة أعم على توصيل
الفكرة " فالقيمة الجمالية للمادة - الكلمة - تتحدد على أساس جميع
علاقاتها السياقية المتبادلة مع كل شيء آخر في العمل " (١) ، لهذا
فقد أدى لبيد " المعنى الذى تداولته الشعراء ... حين بيت لبيد
وهنهما ما تراه من الفضل وله عليها ما شاهد من الزيادة والشف " (٢)
من هنا نفهم سبب رفض القاضي الجرجاني ادعاء السرقة على
الشعراء الذين يتناولون معنى واحدا أو صورة واحدة هي نتاج
بيئتهم ، لأنها من المعاني المشتركة المتداولة التي لا يجوز ادعاء السرقة
فيه ، وليس هنالك أحد أولى به من أحد .

(١) النقد الفني ، جبروم ستوليتز ، ص ٢٣١ .

(٢) الوساطة ص ١٨٧ .

وفي مقابل ذلك يركز القاضي الجرجاني اهتمامه على ما يوجد في العمل ذاته ، على التركيب الفني والقيمة الكامنة للعمل ، إذ أنه ينظر الى العمل الفني باعتباره موضوعا فنيا له سماته المميزة ، فقد يشترك مجموعة من الشعراء في معنى من المعاني المتداولة ، ولكن ينفرد أحدهم بزيادة " اهتدى لها دون غيره ، فيربك المشترك المتبدل في صورة المتدع المخترع " (١) . وهنا يكون الوجه الوحيد المهم في العمل الفني هو موضوعه وطريقة عرضه في بناء شكلي معين حافل بالارتباطات الانفعالية والتخيلية ، أما الاقتصار على الموضوع وحده أو الالفاظ ففيه تجاهل لكل ما عدا ذلك ما يكون جزءا من العمل وبالتالي تحطيم لتكامل العمل وطابعه الكلي ، حيث لا " تقتصر السرقة على ما ظهر ودعا الى نفسه دون ما كمن ونضح عن صاحبه " (٢) .

فاطلاق " سرقة " على كل بيت اتفق في الالفاظ أو فسي المعنى دون النظر الى قيمته الفنية والدير الذي يؤد به اللفظ في العمل الابداعي والقدرة التعبيرية له غير صحيح ، وفي استطاعتنا أن نهتدى الى امثلة متعددة لأبيات استخدمت هذه الخصائص وأعادها هذا الاستخدام كثيرا فمن المعروف أنه لم تزل العامة والخاصة تشبه الورد بالخدود ، والخدود بالورد ، نثرا ونظما ، وتقول فيه الشعراء فتكثر غير أنه " قد يتفاضل متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصناعة الشعر " (٣) فهذا على من الجهم يقول :

(١) الوساطة ص ١٨٦ .

(٢) السابق ص ٢٠١ .

(٣) السابق ص ١٨٦ .

عَشِيمَةٌ حَيَاتِي بِوَرْدٍ كَانَتْهُ
خُدُودٌ أَضِيقتْ بَعْضُهُنَّ إِلَى بَعْضٍ

ويقول ابن المعتز :

بِمَاضٍ فِي جَوَانِبِهِ أَحْمَرُ رَارٍ
كَمَا أَحْمَرَتْ مِنْ الْخَجَلِ الْخُدُودُ

(١)

ثم قال أبو سعيد المخزومي :

الْوَرْدُ فِيهِ كَأَنَّمَا أَوْرَاقُهُ

نَزَعَتْ وَرْدَ مَكَانِهِنَّ خُسْدُودُ (٢)

فإذا نظرنا إلى هذه الأبيات الثلاثة ، وجدنا أنها تتحدث
عن تشبيه الخدود بالورد أو الورود بالخدود ، ولكن بيت أبي سعيد
المخزومي زاد على مجرد التشبيه وكساه لفظاً رقيقاً على حد تعبير القاضي
البرجاني " فصرت إذا قست إلى غيره وجدت المعنى واحداً " (٣) ، ولكن
هل كل ما في القصيدة المعنى فقط ؟ ولو كان المعنى هو ما نهجت عنه
في القصيد لكان يكفي بيت واحد لتأدية هذا المعنى السابق ، ولما
تفاضل الشعراء في أداء معنى من المعاني ، لأن من تقدم من الشعراء
قد استغرق المعاني وسبق إليها ، وأتى على معظمها ، وإذا كان الأمر

(١) أبو سعيد المخزومي : عيسى بن خالد بن الوليد كان يهاجي

دعبل الخزاعي ، وقد سماه دعي بني مخزوم ، معجم الشعراء

ص ٢٦٠

(٢) الوساطة ص ١٨٨

(٣) السابق ص ١٨٨

كذلك ، فلا حاجة بالشاعر أن يجهد نفسه صعل فكره ، ويتعب خاطره ،
وزدهنه في تحصيل معنى يظنه غريبا مبتدئا ولا ينظم قصيدة يحسبها
فردا مخترعا ، ولو كان الأمر كذلك لما نبغ الشعراء وتفاضلوا بمعد
أمرى القيس وليد وطرفه والناهضة وزهير ، وصعارة أخرى فان القصيدة
أكثر من مجرد ترتيب للألفاظ على نسق معين وعندما نحله تحليل
فنيا نجده ينطوى على انفعالات ، وصور وافكار ، وموسيقى ، فالعمل الابداعي
وحده لا يمكن أن يفهم أو يتذوق الا على هذا الاساس من التكامل
وهذا هو ما التفت اليه القاضي الجرجاني .

ان الخيال في الشعر لا يدعونا الى التفكير في الألفاظ والحكم
عليها ، بل يدعونا الى ان نتفاعل معها ، أو بمعنى آخر أن نصير الس
حال غير حالنا ، وهذا ما قرره القاضي الجرجاني عندما فضل بيت أبي سعيد
المخزومي على بيتي كل من علي بن الجهم وابن المعتز مع أن المعنسى
واحد - على حد تعبيره - وما هذا التفضيل الا لتلك الحالة التي وجدها
عند انشاده لبيت أبي سعيد . حيث أنه أدخل في الخيال ، فإذ " قسته
على غيره وجدت المعنى واحدا ، ثم أحسست في نفسك هزة ، وجدت طربة
تعلم لها أنه انفراد بفضيلة لم ينازع فيها " (١) ، وما تلك الفضيلة الا
لفتة من لفتات الخيال جعلت الصورة الشعرية عند أبي سعيد تخطف من
صورتي صاحبيه .

فالمقصود هنا هو أن الخيال هو الذي يقرر جوهر الشعر ، وهو
الذي يحدث هزة عاطفية في النفس لا تجد لها عندما يخلو العمل
الابداعي من عنصر الخيال ، أو تضعف هذه الطلقة المبدع إذ أنها
عنصر أساسي في أي عمل ابداعي فضلا عن أنها تؤدي إلى زيادة
استمتاعنا بالقصيدة .

الفصل الثاني

- الخيال والإبداع الفني

- ويشتمل على مايلي

١- الأصالة والتفرد .

٢- الخيال والوحدة الفنية :

- عند اليونان .

- عند الرومانتيكيين .

- ما بعد الرومانتيكية .

- في النقد العربي القديم .

الخيال - الطبع - والابداع الفني

تحدث النقاد العرب منذ فترة مبكرة عن قضية شغلت تفكيرهم ،
وتناول بعضهم هذه القضية بالدراسة ، والتحليل ، بل أنها كانت مقياسا
يقومون الشاعر بناء عليها ، وكان قيمة الشاعر وأصالته ليست الا هذه الخاصة ،
هي " الطبع " ، وانطلاقا من هذه الخاصة تحاول هذه الدراسة تتبع
مدلول هذه اللفظة وابعادها ومعرفة ما اذا كانت تعني عندهم مصطلحا
فنيا ، أو أنها ليست كذلك .

وربما يتساءل المرء عن سبب البحث عن هذه اللفظة ، ولكننا
نعرف أنها تناقش عند الأقدمين تحت موضوع " الطبع والصنعة " ،
ومن هنا لا يعرف ماذا تعني هذه اللفظة " الطبع " .

والحقيقة أنه تساؤل وارد ، ولكن ينبغي أن لا يخيب من ذهن
أن هذه الكلمة لها عند نقادنا مدلولان : أحدهما المعنى المتداول
من لفظة " طبع " بمعنى الموهبة ، وهي الاستعداد الفني الموجود في
النفس للابداع الشعري ، ومعنى آخر له يكون الخيال ، كما تشير إليه
بعض النصوص عند الأقدمين ، ومن هنا تظهر أهمية كلمة " طبع " فهي
أحدى وسائل الناقد التي يستشف من خلالها قدرة المبدع الفنية ،
ومن المعايير المهمة في الحكم على أصالة التجربة وقدرة الشاعر على تشكيلها
في نسق يحقق المتعة ، والفائدة لمن يلقاها .

ومع أن مصطلح " الخيال " من المصطلحات الحديثة الا أن
الاهتمام به ، ودوره في الإبداع الشعري قديم يرجع الى بدايات الوعي
بالخصائص الفنية للإبداع ، ومع أننا لا نجد مفهوم الخيال بهذا التحديد
والمعنى ، الا أنه لم يكن غائبا عن نقادنا عند دراستهم للشعر وقضاياها ،
فلقد تعاملوا مع الشعر من خلال هذا المنظور . فهم لم يعرفوه كمصطلح ،

وانما عرفوه من خلال آثاره التي يلمسونها في الشعر ، فيفرون بين
الشعر الذي ينتجه الخيال ، وبين ذلك النوع من الشعر المتكلف الذي
ليس للخيال فيه أى أثر .

فعندما يتعامل الناقد مع النص الشعرى مستخدما كلمة " طبع "
التي تشير - فيما يبدو - الى دور الخيال في بناء التجربة الشعرية ،
ينبغي أن نتذكر أن هذه الكلمة " طبع " تطورت عند نقادنا ، لتنتهي
الى مفهوم قريب من مفهوم مصطلح الخيال في العصر الحديث ، لذا
ينبغي الا ننظر الى معناها اللغوى الا بقدر ما يبرز العلاقة التي بين
الخيال وبين الطبع ، فالصلة - كما يبدو - وثيقة جدا بينهما ، وعلى
هذا يمكن القول أن الصورة الشعرية الاصلية لا يمكن أن تقوم الا على
أساس ممكن من الطبع ، وهذا هو مذهب اكثر نقادنا ، وهذا الاعتبار يكون
لفظ " طبع " يطلق مراد به الخيال ، أو ملكة الخيال نفسها .

ولعل ما تريده يمكن أن يتضح بالرجوع الى المعاجم اللغوية
حيث نجد في معانيها الدلالية ما يوضح ما نحن في أمس الحاجة
لتوضيحه ، ونستطيع ان نصل من خلالها الى فهم يختلف عما هو معروف
وشائع عن هذه اللفظة . فبالرغم من استخدام كلمة " طبع " بمعنى
الخلقة والسجية التي جبل عليها الانسان ^(١) ، فانه يفهم من
بعض دلالاتها أنها تعنى الاختصاص والتفرد ، فالطبع " ابتداء " صنعة
الشيء تقول : طبعت اللبن طبعا ، وطبع الدرهم والسيف وغيرهما بطبعه
طبعا صاغه ^(٢) .

(١) اللسان مادة " طبع " .

(٢) السابق مادة " طبع " .

فلن نقاد القدماء الى مدلول هذه اللفظة ، فاستعملوها كاحدى المصطلحات الفنية ، فنعتوا بها الشاعر وأضافوها الى الشعر فقالوا : " شاعر مطبوع " و " شعر الطبع " ، ولوعدنا الى بعض تلك التعبيرات لرأينا أنها جاءت في معرض الحديث عن سمات يمتاز بها الشعر ، من حيث فردية العمل الممدع ووحدته ، ولو شئنا ان نجعل هذه الصفات كلها في صارة من اصطلاح النقد الحديث لقننا بأنه الخيال ، أو أثره في اسلوب الشاعر وشعره بوجه عام .

ومحاولتنا لتفسير كلمة " طبع " انما تعتمد - على الاخص - على أقوال النقاد القدماء التي جاءت في معرض حديثهم عن شعر الطبع ، ولنستمع قبل ذلك الى رأى الدكتور محمد خلف الله - حول مفهوم الطبع عند القاضي الجرجاني قال : " وبالرغم مما بذل القاضي من جهد في الكلام عن الطبع وآثاره في الشعر ... هذا العنصر المهم لا يزال غير واضح المعالم ، فلما ندري بعد أهوال استعداد الفني ، أم هو القريحة الشعرية المطبوع ، أم هو المزاج ، أم هو عنصر آخر غير هذا ... " (١)

لعل هذا العنصر الذى يتساءل عنه هو الخيال ، ولعلنا - خلفاء - راجع الى أنه غير واضح المعالم على حد تعبير الدكتور خلف الله ،

(١) دراسات في الأدب الاسلامي ١٥١ ، الموهبة الشعرية " مقال " مجلة الثقافة المصرية العدد (٣٧٨) السنة الثامنة مارس ١٩٤٦ ص ١٣ من كتاب بناء القصيدة العربية ص ٦٤ ، د . يوسف بكار .

ولست أزعـم أن هذه الدراسة انفردت بتفسير هذا العنصر ، ووصلت الى حقيقة ، ولكن الذى أراه أن " الطبع " عند النقاد القدامى يراد به الاستعداد الفنى حيناً ، والخيال حيناً آخر ويتضح هذا جلياً من خلال السياق الذى تأتى فيه .

وما دام السياق هو العامل المهم فى الكشف عن استعمالات النقاد " للطبع " ، فلنحاول معرفة تلك النصوص التى تتحدث عن هذا العنصر المهم - الخيال - باعتبار أنه يختلف عن الموهبة تلك الملكة التى تسكن الشاعر من الابداع ، ومن خلال الاجابة على عدد من الاسئلة التى نفترض أن تكون عوناً لنا يوصلنا الى ما نريد معرفته من مثل لما استعملت كلمة " طبع " عند نقادنا مساوية فى مفهومها للأصالة أو العبقرية الشعرية عند المحدثين ، ومن أين تنبع ؟

وعند دراسة ما تنادى به الغالبية العظمى من كتب النقد من أن الطبع قوام الابداع الشعرى يتضح لنا أهمية هذا العنصر ، الذى تتفاضل به الشعراء ، وأنه " الأصل الذى وضع أولاً وعليه المدار " (١) وأن " الشعر الجيد - أو أكثره - على هذا عني " (٢) وهذا - كما يبدو - تأكيد لاعتقادهم بأن الشعر الأصل له مقومات أساسية ، وملكها الطبع ، فانه اذا لم يكن ثمة طبع ، فمن المستحيل أن يكون هناك شعر جيد . وأن الطبع " من فعل الله تعالى لا يقدر العبد على اكتسابه لنفسه ، ولا اجتلابه لها " (٣) ، فالطبع عند النقاد يبدل على أصالة الشاعر ، وغفرده ، وحسن اختراعه وابتداعه للصور التى لم يسبق اليها .

(١) العمدة ١/١٢٩ .

(٢) الموازنة ١/٢٦٣ .

(٣) الصناعتين ص ٣٠ .

البحث الأول

الأصالة والتفرد

حينما يتحدث النقد القديم عن الطبع يشير جملة من الحقائق المهمة أولها : أن الابداع الشعري عطية فردية متميزة ، لذا كان الابداع عنده يمثل في تحقيق التفرد والأصالة في الانتاج الشعري ، من هنا فرق بين شعر يكون نتاج التكلف والصنعة وآخر تتحقق فيه الأسس الفنية بالإضافة الى كونه عملاً ابداعياً مبتكراً من انتاج الطبع .

فعندما تنشأ القصيدة وتكون مفعمة بالانفعال ، وتقدم للقارىء في شكل فني ، معبرة عن معانٍ ، أو موحية بها ، فإن النقاد لا يعترضون على مثلها ، بل لقد عدوها من محاسن القول ، لما فيها من وضوح ينعكس على الشعر صدقاً وفنية ، لهذا اتخذ الامدى الطبع مقياساً فنياً للموازنة بين أبهى تمام والبحتري ، فهو يرد بحقتضاها كثيراً من شعر أبهى تمام ، إذ لا تنوع في الشعر ، وإنما هناك شعر فقط ، ولهذا الشعر سمات لا مندوحة عنها منها : الطبع - بمعنى البهوية ، ومنها أيضاً الطبع بمعنى - الخيال - ومنها الصنعة وهي المعرفة الفنية ، أو التشويق ، والتشويق ، وهذه ' أركان أساسية من أركان الابداع الشعري .

وليس الطبع - الخيال - والصنعة هما اللذان يؤيدان الى اختلاف الأساليب الشعرية عند الشعراء فحسب ، وإنما يأتي هذا الاختلاف في شعر الشاعر نفسه ، فهذا أبو تمام يأتي شعره في قمة الابداع عندما يضيئ عليه من روحه ، أى عندما يستمد الشاعر موضوعه مباشرة من احساسه ، وتجاربه الشخصية ، لأن القصيدة تصبح حينئذ مجموعة من

الأفكار والصور المترابطة التي أثارتها عاطفة سيطرت على كل القصيدة .
 أى أن الشاعر يستمد شعره وصوره من أحاسيسه التي تتدفق بصورة
 بوضو ■ تجربته الشخصية ، ومعقدة هذه الأحاسيس الشعرية ، حيث
 يجد لها كل انسان صدى في نفسه ، لأن الشاعر استطاع أن يثير
 بها مشاعر ماثلة في نفوس سامعيه ، وذلك يشعرون بمشاعره وأحاسيسه
 وذلك أن "الشعر الصادق هو وحده الذي يولد في القارئ" الذي يتناوله
 بالطريقة السليمة استجابة لا تقل في الحرارة والنبل والصفاء من تجربة
 الشاعر نفسه . (١)

وهذا يعني أن الشاعر يستطيع أن يجدح متى ما صرف انتباهه
 الى التعبير عن هذه الاحاسيس والشاعر بدلا من أن يتشتت انتباهه
 في تعقب نكتة نحوية أو بلاغية ، أو علاقة منطقية ، وذلك يكون انتباهه
 مصروفا تماما الى مضمونه الشعوري الاصيل ، أما اذا "تبع الشاعر مالا طائل
 فيه من لفظة شنيعة لتقدم ، أو معنى وحش ، فجعله اماما ، واستكثر
 من اشباهه ، ووشح شعره بنظائره" (٢) فان انتباهه يكون منصبا على
 ما يختار من الفاظ ومعان ينسق بينها ، ويحاول تركيبها داخل القصيدة
 ، وفي هذه الحالة قد يقتصر الالفاظ اقتسارا ويكرهها على النزول في
 غير أماكنها وهذه من الأشياء التي تهجن الشعر وتذهب بجمالها
 وتأثيره بها يكن / من تناسق ونظام / تخفق في تحقيق غايتها الفنية
 وتبقى تشكلا صوتيا فحسب ، أما اذا أخذ الشاعر عفو هذه الأشياء ولم

(١) العلم والشعر ، أ. أ. ريتشاردز ، ترجمة د / مصطفى بدوي

ص ٤٩ مكتبة الأنجلو المصرية .

(٢) الموازنة ص ٢٢٧ ، ٢٢٨ .

يوغل فيها ولم يحاول أن يقلد غيره ، وتناول ما يسمح به خاطره وهو غير متعب ، ولا مكدود ، فانه ينظم أحسن العقود ، ويأتي بالغريب النادر الذي يتفرد باختراعه ، انظر الى قوله ما أحسنه وما أوضحه - يقصد ابا تمام :-

لَيْلَايَ نَحْنُ فِي وَسَنَاتٍ عَمِيشٍ
كَأَنَّ الدَّهْرَ عَنَا فِي وَشَاقٍ
وَأَيَّامَا لَنَا وَلَهُ لَدَانَا
غَنِينَا فِي حَوَاشِيهَا الرِّقَاقِ
وَقَوْلُهُ : أَيَّامُنَا مَصْقُولَةٌ أَطْرَافُهَا
بِكَ وَاللَّيَالِي كُلُّهَا أَسْحَارُ

وأبلغ من هذا ، وأبعد من التكلف ، وأشبه بكلام العرب قوله :

سَكَنَ الزَّمَانُ فَلَا يَدُ مَدْمُومَةٍ
لِلْحَادِثَاتِ ، وَلَا سَوَامٍ تَذَمُّرٍ (١)

لقد استطاع الآمدي أن يفرق بين التجربة الابداعية

الأصيلة ، وبين البراعة الصناعية التي كثيرا ما كانت تتمثل في شعر أبي تمام ، وذلك عندما يخالف طبعه ، صيحت عن الألفاظ الغريبة ، والمعاني التي لا تعرف ، ولا يعلم غرضه فيها إلا مع الكد ، والفكر ، لأنه كما يقول الآمدي يأخذ المعاني ، ويحذفها ، فليس لها في النفوس حلاوة ما يورده الأعرابي القح (٢) ، وقد تعمد الاتيان بهذه الألفاظ ، وهذه المعاني الغريبة في شعره ، ليبدل بذلك على علمه باللغة ، وكلام

(١) الموازنة ص ٢٣٨

(٢) نفس المرجع ص ٢٥

العرب ، وإذا كان ما يأتي به عندما يخالف طبعه ليس له في النفوس حلاوة
 إذ أن " مجاهدة الطبع ومغالبة القريحة مخرجة سهل التأليف السي
 سوء التكلف ، وشدة العمل " (١) . انظر الى مرزول الفاظه
 وقبح استعاراته في قوله :

إِشَارَ شَزَرَ الْقَوَى رَأَى جَسَدًا

مَعْرُوفٍ أُولَى بِالطَّبِّ مِنْ جَسَدِهِ

وقوله : لو لم تفت سن المجد مذ زمن

بِالْجُودِ وَالْبَاسِ كَانَ الْجُودُ قَدْ خُرِفَا (٢)

وقوله : وَكَمْ أَحْرَزَتْ مِنْكُمْ عَلَى قَبْحٍ قَدْ هَا

صُرُوفُ النُّوَى مِنْ مَرْهَفٍ حَسَنِ الْقَدِّ (٤)

ان نجد في البيت الاول شخفا رأى المعروف في صورة شخص معتل في
 حاجة الى طبيب أما في البيت الثاني ، فقد جعل من المجد المسن فتى
 في مقتبل الشباب بعد أن طعن في السن ، ولولم يتداركه المدوح
 بالجوود ، والبأس كان الجود قد خرفا ، أما في البيت الأخير فقد جعل
 لصروف النوى قدا ، فقد استطاع بما أوتي من مهارة ، وصناعة شعرية
 أن يرسم لنا هذه الصورة ، ولكنها كانت صورا فاترة بطيئة ، لأن العاطفة
 الفاترة لا تلد صورا قوية ، ولا تنشي صورا حية ، ولا صادقة ، ويستحيل
 أن يتم بواسطتها صور جمالية كاملة ، وإنما هي مهارة ، وتأليف ، وإن

(١) المرجع السابق ص ٢٢٧ .

(٢) المرجع السابق ص ٢٢٨ .

(٣) المرجع السابق ص ٢٣٠ ، ٢٣١ .

(٤) المرجع السابق ص ٢٣٢ .

شئت قلت تكلف وصناعة ، فيكون كلامه لذلك لا يعد في الشعر ولا هو
منه في شيء . اللهم إلا أنه يشترك مع القصيد في الوزن ، والقافية هذا فيما
يتعلق بالشكل بمعناه السطحي ، أما الغاية ، والضمون ، فالاختلاف بينهما
يعطينا أساسا آخر للتمييز بين شعر أبي تمام عندما يستخدم خياله
وموهبته " فينظم أحسن عقد ، ويختار في مثل الروضة الأنيفة " (١) ، واستمع
إليه وقد تغزل فقال :

دَعْنِي وَشَرِّبِ الْهَوَىٰ يَا شَارِبَ الْكَاسِ
فَإِنِّي لِلَّذِي حَسِبْتَهُ حَاسِسِي
لَا يُوَحِّشُنكَ مَا اسْتَعْجَلْتَ مِنْ سَقْيِي
فَإِنَّ مَزْلَهُ مِنْ أَحْسَنِ النَّاسِ
مَنْ قَطَعَ الْفَاطِمَ تَوْحِيلَ مَهْلِكْتَنِي
وَوَصَلَ الْأَحَاطِمَ تَقْطِيعَ أَنْفَاسِي
مَتَى أَمِيشُ بِتَأْمِيلِ الرَّجْمَاءِ إِذَا
مَا كَانَ قَطْعُ رَجَائِي فِي يَدِي يَاسِي

فلم يخل بيت منها من معنى بديع ، وصنعة لطيفة ، طابق وجانس ، واستعار
فأحسن ، وهي معدودة في المختار من غزله وحق لها ، فقد جمعت على قصرها
فنونا من الحسن ، وأصنافا من البديع ، ثم فيها من الأحكام ، والعناية
والقوة ما تراه " (٢) ، وذلك أن التكلف أو الصنعة - كما يطلق عليه حيناً -
خلاف الابداع الفني ، لأن الابداع لا يتم إلا إذا توفر الصدق فـي

(١) الوساطة ص ٢٢ .

(٢) نفس المرجع ص ٣٢ ، ٣٣ .

التعبير . فهو شرط أساسي في العمل الابداعي لأنه يجعل العقل
ينحصر في فكرة واحدة هي موضوع القصيدة ، وهذا يعتمد على مدى تفاعل
الشاعر مع الحدث الذي يصرف انتباهه تماما الى مضمونه الشعوري ،
وذلك عندما " يجرى الشاعر مع طبعه " (١) .

أما اذا " رام أحدهم الاغراب والافتدأ " بمن مضي من القدام
لم يتمكن من بعض ما يرويه الا بأشد تكلف واتم تصنع " (٢) ، فالقاضي
الجرجاني يرفض مبدأ التقليد والافتدأ في الشعر ، فالشعر ليس تقليدا
للآخرين وكم تهدو هذه المحاولة فاشلة اذا ما أراد أن يقلد شاعرا ما
في طريقتة ، فالشعر ابداع جمالي وتجسيم لحاله وجدانية كما يقول النقد
الحديث ، ومهما يكن هذا التقليد متقنا ، فهو لا يمكن أن يحمل خصائص
الشاعر ، وسيأتي هذا الشعر باهتا خاليا من " أهم سمات الشعر وهي
صدق التعبير .

فالشعر لا يكون عملا ابداعيا أصيلا الا بقدر ما يكون صادرا عن
انفعال ، أما ذلك الشعر الذي يكون تقليدا ، فان قائله لم ينفع
للموقف ، ولم يحسن به قط ، وانما أراد أن يأتي بمثل ما أتى به امرؤ القيس
أو جرير أو غيرهما من الشعراء الكبار ، لذلك ينبغي للشاعر " الاسترسال
للطبع ، وتجنب الحمل عليه ، والعنف به " (٣) ، وفي حدود هذا الفهم لاهمية
الطبع وفاعليته يرى - القاضي - أن ما يميز المبدع عن المقلد ، قدرته
الخيالية بينما الذي يعمل عند التقليد انما هو العقل الفكر أما القدرة
الابداعية فتصاب بالشلل ، لمحاولته " الاقتدأ " بالآخرين في كثير من الفاظه " (٤)

(١) الوساطة ص ٢٢ .

(٢) نفس المصدر ص ١٩ .

(٣) نفس المصدر ص ٢٥ .

(٤) نفس المصدر ص ١٩ .

فالعبقرة التي يتميز بها البعد تأتي تماما من "الاسترسال للطبع"
 وإطلاق العنان له ، وعدم الحد من تحليقه ، لأن كل صد لهذه القوة
 المبدعة قتل للتجديد والابتكار عند البعد ، كما أن الشعر لا يستحق
 هذا الاسم إلا إذا كان من نتاج هذه القوة ، وأن الشعو بدونها
 يصبح قاصرا معيبا لأن " في مفارقة الطبع قلة الحلاوة وذهاب الرونق
 وأخلاق الديباجة ^(١) فشعر الطبع ، هو الذي ينبع من انفعال في
 نفس الشاعر ولا يفرض على العمل من الخارج .

فأبو تمام لا تكاد تخلو له قصيدة واحدة من عدة أبيات يكون
 فيها مخطئا ، أو محيلا ، أو عن الفرض عادلا ، أو مستعمرا استعارة قبيحة
 أو فسادا للمعنى الذي يقصده بطلب الطباق والتجنس ، أو مبهما بسوء
 العبارة والتعقيد حتى لا يفهم ، ولا يوجد له مخرج ^(٢) ، وهكذا
 يخطي أبو تمام عندما تكلف الشعر ويحمل على طبعه وجهده ، ويخطي
 حين يتصور أنه يستطيع أن يخفي هذا التكلف عن أعين ذوى العلم
 والخبرة بالشعر من النقاد وغيرهم ممن يتذوق الشعر ، فالشعر المتكلف
 " ليس به خفاء على ذوى العلم لتبينهم فيه ما نزل بصاحبه من طول
 التفكير وشدة العناء ، وشرح الجبين ^(٣) " لأنه مهما حاول أن يخفي
 تلك الصنعة ، وذلك التكلف ، فانه يبدو واضحا ، فالطبع يعمل على
 تأليف الكلام وتنظيم أجزاء القصيدة وجلاء الفكرة ، كل ذلك يتم في
 عملية ذهنية متلازمة ، فالشعر إذا جاء نتاجا للطبع ابرز المعاني وضايف

- (١) الوساطة ص ١٩٠
 (٢) الموازنة ص ٤٨٠
 (٣) الشعر والشعراء ص ٣٦٠

من جمالها وقواها في تحريك النفوس ، لذلك تتأثر القصيدة التي يهدف المبدع الى نتائجها بفارقة الطبع ، فتبدو مفككة لا رابط بين أجزائها .

ومعنى هذا أن الخبرة والمعرفة الفنية لا يتولد عنهما وحدهما إبداع فني إذ لا بد أن يساندهما الطبع ويعينهما الاستعداد يرى بعض النقاد أنه من السهل الكشف عن السر الذي ترجع اليه جودة الشعر ويمكن وراء المعرفة والصنعة ، لأنه يستثار بانفعالات معروفة يعمل في أفكار محددة ، سواء أكانت دينية أو أخلاقية أو اجتماعية وما إلى ذلك من موضوعات وهذا هو على الأقل رأي عام نجده لدى عدد من متذوقة الشعر ونقاد . والنفعيين منهم على وجه الخصوص .

ولكننا بالمقابل نجد من النقاد من يعارض هذا الرأي ، فقد كتب كل من الامدى والقاضي الجرجاني كتابا كاملا كشفاه عن الإبداع والأسس التي يقوم عليه من خيال والفاظ وصور ، وهي عندهما تمثل العناصر الشعرية ، ولكن هذا لا يعني أنها كل مكونات الشعر ، فهناك الأفكار التي تحملها القصيدة التي تكون معشها احساس الشاعر ، فالشعر فيض الخاطر وترجمة الوجدان ، إذ الشعور يعد أول مراحل الإبداع وإذا خلا من الشعور خبا وانطفأ .

وكما أدرك نقادنا القدامى أن الأغراض الشعرية تتنوع بتنوع الانفعال ، الذي يعمل على انكاس خيال الشاعر ، ويختلف قوة وضعفا من شاعر لآخر ، بل أنه يختلف في القصيدة الواحدة ، فقد امتدح القاضي الجرجاني قصيدة أبي تمام التي منها قوله :

لَوْ حَارَمْتَ تَادُ النِّمَةَ لَمْ يَجِدْ
 إِلَّا الْفِرَاقَ عَلَى النُّفُوسِ دَلِيلًا
 قَالُوا الرَّحِيلُ ، فَمَا شَكَّكَ بِأَنْهَا
 نَفْسٌ مِنَ الدُّنْيَا تُرِيدُ رَحِيلًا (١)
 فإذا جاء الشعر على هذا المستوى من قوة الانفعال أتى بأجمل
 الصور وأصدقها تعبيراً وإيحائية ، " وعرض عليك هذا الديهاج الخسرواني
 والوشى (٢) المنمنم (٤) ، لولزم ذلك ، واستمر عليه ، لتناسبت أبياتها
 - القصيدة - وتأنزت جميعها في نقل التجربة نقلاً أميناً ، ولكنه لا يلبث
 أن نراه قد " نهض عليك تلك اللذة ، وأحدث في نشاطك فترة " (٥) عندما
 قال :

لِلَّهِ دَرْكٌ أَيْ مُعْبِرٌ قَفْصَةٌ
 لَا يُوحِشُ ابْنَ الْبَيْضَةِ إِلَّا جَفِيلًا (٦)
 أَوْ مَا تَرَاهَا لَا تَرَاهَا هَزَّةً
 تَشْأَى الْعَيْنُ تَعْجُفًا وَذَمِيلًا (٧)

-
- (١) الوساطة ص ٢٢ .
 (٢) الخسرواني : الحرير الرقيق الحسن الصفة وهو منسوب إلى عظماء
 الأماسرة .
 (٣) الوشى المنمنم : المنقش ، ومنم الشيء " نمنه أي رقصه وزخرفه
 لسان العرب ٦ / ٤٥٥١ .
 (٤) الوساطة ص ٢٢ .
 (٥) السابق ص ٢٣ .
 (٦) يقول المحققان لكتاب الوساطة : خرج إلى صفة الناقه بغير ذريعة إلى الخروج
 وابن البهضة : الظلم ، والاجفيل : الكثير الاجفال .
 (٧) التعجرف : النشاط في السير والذميل : نوع منه . ونشأى :
 تسبق .

ولعلنا على صواب حين نقول أن نشوء تلك الفترة حدثت .
لأن الشاعر تخلص عن طبيعته ، فعارض ذلك التدفق في الخيال ،
وانحرف الى التكلف ، فلم تعد تسيطر عليه قوة الخيال التي تعمل انفعالات
الشاعر على ايقاظها ، فالقصيدة لا تحمل قيمة جمالية عالية اذا لم تكن
على درجة واحدة من قوة الانفعال .

ولكن هناك فئة من النقاد ممن يرى غير ذلك حيث يقولون :
" ان الشاعر يقل اعتماده على وجدانه ، أو لا يعتمد عليه على الإطلاق ،
ولكنه يعتمد على عقله " (١) . إن من العسير تحديد مدى الدور الذي
أسهم به التعصب لكل ما يأتي إلينا من خارج تراثنا العربي العريق
حتى آيات في نفوس كثير من النقاد صفة الانصاف لنقدنا ونقادنا .
فالواجب يقتضي ألا نكيل لهم وله التهم ، وأن مجرد وهما من كل
ميزة ، فمن الجائز أن نقدنا لا ينص صراحة على اعتماد الشاعر على وجدانه ،
ولكن نستطيع أن نصل الى ذلك بطريقة ، أو بأخرى ، فإنا بلا شك
لا نعدم وسيلة نستطيع من خلالها أن نكتشف أن نقدنا العربي
القديم لا يقل معرفة بالفنية الشعرية عن النقد الحديث اليوم بعد
كل هذه المذاهب والنظريات في الشعر ونقده ، التي توصل إليها
حديثنا أن لم يفقه ومتقدمه بثبات السنين .

فالشاعر العربي يعتمد كل الاعتماد على قلبه ومتى ما خرج عن
سلطان قلبه خرج الى كفة وركاكة ، وما يقوله ليس بشعر ، " وإنا هو
كلام مؤلف معقود بقواف " (٢) . معنى هذا انعدام عنصر أساسي

(١) الاسم الفنية للنقد الأدبي ص ٥ . د/ عبد الحميد يونس .

(٢) طبقات فحول الشعراء ٨/١ .

- ان صح هذا التعبير - عند ذاك الشاعر وهل لقد بدا هذا الفهم
 للشعر أو الفنية الشعرية أقرب ما تكون الى الحقيقة الواضحة بذاتها
 عند كثير من نقادنا لذا كان الشاعر المبدع هو ذاك الذي " لا يستقى الا
 من قلبه " (١) . ومن الواضح أن لهذا الاعتقاد تأثيرا واضحا على الابداع
 الشعري ، لذلك سمعنا الامدى يخرج من سلكة الشعر ذاك الذي " يعتمد
 دقيق المعاني من فلسفة اليونان ، أو حكمة الهند ، أو أدب الفرس " (٢)
 لأن الشعر يعتمد في قوته على مقدار تأثير الشاعر بموضوعه ، أما الاهتمام
 بالفلسفة ، أو الحكمة كما هو الحال في بعض من شعر أبي تمام ، وكثير من شعر
 صالح بن عبد القدوس ، فهذا هو التكلف بعينه الذي لا يدل على أية صفة
 فنية في الموضوع ، لأن الشاعر يكون كل اعتاده في بناء هذا النوع من
 القصائد على عقله فقط ، فليس الشعر أن تنقل الاهتمام من الابداع الفني
 الذي نريد انشاءه الى التاريخ أو الفلسفة أو الحكمة أو الأخلاق أو الزهد
 وإنما الشعر يستعين بكل هذه العلوم على أن لا تخرجه هذه العلوم
 عن المهمة الأساسية التي هي ابداع عمل فني متكامل ، فالصياغة الفنية
 وما يتحقق عنها من جمال وبتعة يتطلب في العبارات والصور أن تكون نتاجا
 طبيعيا لا تكلف فيها ، وهذا يتطلب أيضا أن يكون العقل منحصر في
 فكرة واحدة ، وهي موضوع القصيدة ، وهذا بطبيعة الحال لا يتحقق عندما
 يتتبع الشاعر تلك العلوم وما تحوى عليه من معلومات يمكن أن تكون موضوعا
 لقصيدة ، وهذا بطبيعة الحال ينافي الشعر ، لذلك يقول الامدى لمن
 يتما على هذا النوع من النظم " فان شئت دعوناك حكيما ، أو سيناك
 فيلسوفا ولكن لا نسميك شاعرا " (٣) ، فما يقوله الشاعر في هذه الحالة قد
 يكون نافعا وقد يكون سلبيا ، ولكنه ليس شعرا .

(١) الموازنة ٢٢٢/١

(٢) السابق ص ٣٨١

(٣) السابق ص ٣٨١

ومجمل القول أننا نجد أن الخاصة التي يتميز بها حديث كل من الامدى والقاضي الجرجاني ، هي اهتمامها بالطبع ، وأهميته في البناء الشعري ، عند حديثهما عن قضية " الطبع والصنعة " والسرقات الأدبية . عند القاضي الجرجاني خاصة - فقد كانت الأهمية التي أعفاهما كل منهما على الطبع بارزة بوضوح من خلال احكامها التي كانا يحكان على ضوءها على القيمة الفنية للتجربة الشعرية ، ومعجبان بالاستخدام المناسب للصورة الفنية وبلاستعارات والتشبيهات اللائقة كما كانا يهتمان بصدق التعبير عن الشاعر ، لذلك رفضا مبدأ التقليد في الشعر مستخدمين تعابير اصطلاحية تختلف كل الاختلاف عن مصطلحات النقد الحديث ، من حيث التسمية فقط ، أما من حيث المفهوم الوظيفي لها فهي ان لم تكن متفقة معها تماما ، فهي لا تختلف عنها كثيرا .

المبحث الثاني

الخيال والوحدة الفنية

لقد اختلف النقاد حول وجود الوحدة الفنية في الشعر العربي ، فأنكرها كثير منهم قائلين : بأنه من السهل جدا أن ينتزع أى بيت من مكانه ووضع في موضع آخر من القصيدة دون أن يشعر القارىء باختلال في بنية القصيدة ، لأنهم ينظرون الى أن الوحدة في الشعر العربي القديم تتمثل في وحدة البيت فقط .

ولا نريد هنا أن نتعرض لهذا الموضوع ، ولكن حسنا أن نشير الى أن مفهوم الوحدة الذى يبحث عنه النقاد قد لا يكون مثلاً في الشعر العربي ، لأنه من الصعوبة بمكان تطبيق مفاهيم نشأت في ظل أدب يختلف ألبا اختلاف عن الشعر العربي ، لذا فإن من التجني والاحجاف أن نحاول البحث عنها فيه ، غير أن هذا لا يعنى أن شعرنا القديم يخلو من الوحدة الفنية ، فهناك " شواهد كثيرة لا يدركها الحصر على توفر الوحدة في القصيدة العربية " . (١)

وقبل أن نشرع في الحديث عن مفهوم الوحدة عند النقاد العرب القدماء لا بد أن نستعرض بشيء من الإيجاز معنى الوحدة عند كل من اليونانيين والرومانتيكيين وما بعد الرومانتيكية .

أما مفهومها عند النقاد العرب المعاصرين فلن نتطرق له لأن مفهومهم لها متأثر الى أبعد الحدود بالمذاهب الأدبية في أوروبا .

(١) التيارات المعاصرة في النقد الأدبي د / بدوى طبانة الطبعة الثانية ص ٤٢١ .

الوحدة العضوية عند اليونان

قضية الوحدة من القضايا التي شغلت مساحة كبيرة في النقصد
الأدبي ، ولا يزال لها أهميتها وقيمتها ، يعود تاريخ الدعوة إلى
الوحدة العضوية إلى افلاطون (٤٢٩ - ٤٢٧ ق م) ، فهو - فيما نعلم -
أول من تعرض لها بإيجاز على لسان سقراط (٤٦٩ - ٣٩٩ ق م) وهو
يحاور فايدروس ، فقال : أحسب أنك توافقني على أن كل حديث (خطاب)
يجب أن يكون منظماً مثل الكائن الحي ، له جسم خاص به بحيث لا يكون متور
الرأس أو القدم ، ولكنه في جسده وأعضائه متوًلف بحيث تتحقق الوحدة
بين كل عضو وآخر ، ثم بين الأعضاء جميعاً .^(١)

ولكن هذه الخطوة من افلاطون لم تستوف حظها من الكمال
والنضج إلا على يد تلميذه أرسطو (٣٨٤ - ٣١٢ ق م) الذي
استطاع بالدراسة الجادة العميقة أن يوسع من مفهومها ويطبقها على
المسرحية والملحة حتى اقترن موضوع الوحدة باسم أرسطو ، ولم يعد يذكر
افلاطون ، وهذه الوحدة التي جاءت من خلال تعريفه للمأساة حيث يرى أن
تكون كلاً له بداية ووسط ونهاية ، ولا تنشأ هذه الوحدة من أن الأفعال
تنسب لشخص واحد ، لأنه لا تصح هذه الأفعال لتكون وحدة " إن
وحدة الخرافة لا تنشأ ، كما يزعم ، البعض ، من كون موضوعها شخصاً
واحداً ، لأن حياة الشخص الواحد تنطوي على ما لا حد له من الأحداث
التي لا تكون وحدة ... يجب أن يكون الفعل واحداً تاماً ، وأن تواف

(١) فايدروس أو عن الجمال ص ١٠٣ ترجمة أميره حلي مطر عن كتاب
بناء القصيدة العربية د/ يوسف حسين بكار ص ٣٦٧ .

الاجزاء بحيث اذا نقل أو بتر جزءا ان انفرط . عقد الكل وتزعزع ، لأن ما يمكن أن يضاف أو ■ يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءا من الكل . (١)

وحديث أرسطو هنا يدور حول الوحدة في شعر الملاحم ، والتي تتشبه في شعر هوميروس ، وتخلو من اعمال كثير من الشعراء بسبب تعدد الاشخاص أو تعدد الاحداث أو تعدد الأزمان حيث يقول : " يجد وأن جميع الشعراء الذين ألفوا " هرقلات " أو " انسيوسيات " وما شاكل هذه القصائد - قد أخطأوا وضلوا ، لأنهم حسبوا كون البطل شخصا واحدا ، هرقل مثلا ، يقتضي بالضرورة أن تكون الخرافة واحدة . (٢)

ولا يقصد أرسطو من هذه الوحدة أن يتتبع الشاعر حياة البطل بكل تفاصيلها ، وإنما عليه أن يستعين بحبقرته ويستفيد من معرفته الفنية في عملية الانتقاء من الأحداث ما يعمل على نمو الحدث داخل المسألة ، أما تلك الأحداث التي لا تضيف شيئا ، وإذا ما حذفت لا يحصل أي خلل في بنية العمل ، فينبغي أن يستغنى عنها تماما ، ويستلزم أن تنسق هذه الأحداث أو الاجزاء فيما بينها ، لتؤلف موضوعا ، ويتطلب ذلك أن يؤدى كل جزء الى ما يليه حتى النهاية .

والذى لا شك فيه ان آراء أرسطو عرفت طريقها الى الحضارة الاسلامية ، فتأثر كثير من الفلاسفة والمتكلمين والنقاد بما قاله أرسطو ، عندما نشطت حركة الترجمة في عهد ازدهار الحضارة الاسلامية ، فربنا

(١) فن الشعر ص ٢٤-٢٦ د / عبد الرحمن بدوي .

(٢) أرسطو طاليس فن الشعر ترجمة د / عبد الرحمن بدوي ص ٢٥ .

كثيرا من الفلاسفة امثال الفارابي وابن سينا وابن رشد يشرحون ما قاله اليونانيون من آراء حول الشعر والفلسفة ، وقد حظي كتاب فن الشعر لأرسطو بحظ وافر من الاهتمام - كما أشرنا سابقا - . (١)

الوحدة العضوية عند الرومانتيكين :

ان مجرد الاتباع ليس ابداعا على الإطلاق ، لأن التكرار لا يعتبر فنا . (٢) ، هذا المفهوم للفن عامة والشعر خاصة كان من اكبر العوامل التي ساعدت على التحرر من المذهب الكلاسيكي في الشعر ، الذي كان يعني التقليد للنماذج السابقة - هذا في فترة من تاريخه - والخضوع للقواعد الصارمة بعد أن أصبحت المحاكاة عندهم تعني تقليد الأُدب القديم عند اليونان والرومان حتى قال سكاليجر : " لم نقلد الطبيعة مباشرة ما دام فرجيل طبيعة ثانية " (٣) ، وهذا كما يفهم من النص أن المحاكاة قد تغير مفهومها ، وأصبحت تعني التقليد ، تقليد الآخرين من أوائل الشعراء الذين برعوا في هذا المجال .

والتقليد - كما نعلم - يقتل في السر - روح التجديد والابتكار ، لأن التقليد يعمل على تتبع النموذج الذي يقلده ، حتى يأتي عمله مثله تماما ، وهذا يؤدي الى تعطيل ، بل موت القوة المبدعة عند الشاعر الا وهي الخيال ، فالشعر الحقيقي ، هو ذلك الذي ينتج عن هذه القوة التي تستقي قوتها من الشاعر والمواطن .

-
- (١) راجع ص ٤٧ من هذا البحث وما بعدها .
(٢) التراث والموهبة الفردية : ت. من اليوت ص ٣٧ مقالة ، ضمن كتاب انطونيو وكليواترا د / عبد الحكيم حسان .
(٣) عن كتاب فن الشعر ص ٢٣ ، د / احسان عباس .

ولعل من أهم ما انتبهن إليه هذا التطور الجديد لفهم
الفن عامة والشعر خاصة ظهر نظرية كولردج في الخيال التي ضمنها
تعريفًا للوحدة السعفوية حيث يقول : " الخيال هو القوة التي
بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة
صور أو إحاسيس (في القصيدة) ، فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة
أشبه بالصهر . هذه القوة تظهر في صورة عذبة قوية في مسرحية
(الملك لير) لشكسبير . ففي هذه المسرحية نجد أن الألم العميق
الذي يحس به الأب جعله ينشر الإحساس بالعقوق ونكران الجليل حتى
شمل العناصر الطبيعية ذاتها . وهذه القوة التي هي أسس الطلقات
الإنسانية تتخذ أشكالًا مختلفة منها العاطفي العنيف ومنها الهادئ
الساكن ففي صور نشاطها الهادئة التي تبحث عن المتعة فحسب
تجدها تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة بينما تفتقد هذه الوحدة في
وصف الرجل العادي الذي لا تتوفر لديه ملكة الخيال لهذه الأشياء
إذ نجده يصفها وصفًا بليثًا الشيء " تلو الشيء " بأسلوب يخلو من
العاطفة " . (١)

من هذا النص يوضح كولردج مفهوم الوحدة حيث يرى
أنها " وحدة الشعور أو العاطفة أو الإحساس " (٢) ، فإذا كان الشاعر
يستمد موضوعاته من الواقع من حوله إلا أنه يضي عليها شيئًا من خياله
يلونها بعاطفته حتى يبدو ذلك الواقع شيئًا آخر غير ما نعهده فيه ،
لأنه واقع متخيل في مجموعه ، ولأن الخيال يذيب ويلاش ويصهر ويوحد

(١) كولردج ، د / محمد مصطفى بدوي دار المعارف ص ١٥٨ .

(٢) فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ص ١١٩ ، د / محمد زكسي

قي آن واحد ، ليتخرج لنا آخر الأمر عملاً ابداعياً متكاملًا بحيث تصبح عناصر هذا العمل - الالفاظ والصور والا^وزان والموضوع - كللاً يتجزأ لتتحم فيه الفكرة بالصورة بالاحساس بالموسيقى ، فالبداع عبقري ينظر إلى الأشياء نظرة مباشرة تتميز بالجدة وتحرر من قيود العادة والعرف ويستطيع بخياله الشعري أن يجمع الأجزاء المتفرقة ، ويجعل منها كللاً يتجزأ ذا دلالة مختلفة عما كانت له من قبل ، لأن الشاعر يخلق على ذلك الشيء من ذاته وطاقته ما يكسبه معنى وشكلاً جديدين ، فيعيد إلى تلك الأشياء الشائعة والمألوفة جدتها وفاعليتها في الحياة لأنه يضع تلك المعطيات - مرثيات ، انطباعات ، معلومات - في نظام جديد وعلاقات لم تكن لها من قبل ، وإنما تحليها عليه رؤيته للوجود من حوله .

من هنا نرى أن الوحدة عند كولردج هي وحدة الشعور أو الاحساس ، لهذا ينبغي أن تكون الكلمات والصور والموسيقى متلائمة مع الفكرة في التجربة ، وأساس هذه التجربة الصدق ، أي أنه ينبغي للبداع أن يفعل بموضوع تجربته ويتعرف عليه بدقة ، وأن تعينه هذه الدقة مع ما ينتج به من قوة الذاكرة وسعة الخيال في صياغة هذا العمل +

ما بعد الرومانتيكية

يرى كوروشيه أن الفن ليس محاكاة ، إنما الفن عنده يتشغل في قوة البصيرة أو الحدس وعد الطبيعة في ذاتها شيئاً بليداً - إذا قورنت بالفن - وإنما خرساً^(١) إلا إذا انطسقاها الانسان^(١) . من هنا

(١) فن الشعر ص ٣١ ، احسان عباس .

يلتقي في نظرتة مع الرومانطيين الذين عدوا الفن يتدفق من الانفعالات الانسانية بما فيها من ألم وحب وكره ، فالفن عنده تعبير عن عاطفة تتجسد في قوة التعبير وإيحائه ، ولكنها لا تظهر في العمل الأدبي ، وإنما تذوب في العمل وتعمل على تماسكه ، " فالتعبير هو الذي يفرق بين ما هو فن وما ليس بفن " (١) من هنا كان على الفنان ألا يصف عواطفه وانفعالاته ، وإنما يجعل تلك العواطف تعبر عن نفسها بما تحدثه في نفس المتلقي من آثار حتى يصبح وكأنه هو صاحب العمل الفني .

لهذا كانت العاطفة من أهم العناصر التي تعمل على وحدة العمل الفني ، لأنها " هي التي تهيب للحدس تماسكه ووحدته ، وما كان الحدس أن يكون حدسا حقا إلا لأنه يمثل العاطفة ، ومن العاطفة وحدها يمكن أن يتفجر الحدس أن العاطفة للفكرة هي التي تضفي على الفن ما في الرمز من خفة هوائية " (٢) ، فالعاطفة مع أهميتها فسي الشعر إذ يستحيل أن نجد عملا فنيا خاليا من العاطفة ، فإنها تختلف عن التجربة العاطفية في الحياة حيث أن الشاعر يعبر عن هذه العاطفة لا كما عاها ، وإنما تمتزج بكل مكونات العمل الفني وتصبح مثبسة بالفكرة ، فتعمل على وحدة العمل وتماسكه ، فالعاطفة في العمل الفني هي تجسيد للحظة شعورية معينة يسيطر عليها الفنان ويخضعها للصورة كما يخضع الصورة لها بحيث يصبح الشعور هو الشعور المصور والصورة ، هي الصورة المحسوس بها " (٣) .

(١) فن الشعر ص ٣٦ ، احسان عباس .

(٢) المجلد في فلسفة الفن ص ٤٧ كروتشه عن كتاب فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ص ١٢١ .

(٣) ملاح وحدة القصيدة في الشعر العربي بين القديم والحديث

د / سامي منير ص ٩٥ .

الوحدة الفنية في النقد القديم

تحدثنا فيما سبق عن أهمية الطبع في الابداع الشعري ، وأنه يعمل على تحقيق التفرد والاصالة ، مما جعل النقاد يذهبون إلى التفريق بين شعر الطبع وشعر الصنعة ، وسأتناول هنا بالدراسة أثر الطبع فسي ايجاد نوع من الوحدة ، فلقد فطن النقاد إلى أن هناك اشعارا متكاملة فنيا تتميز بتلاحم وتلاو م اجزائها ، وأخرى لا تتوفر لها صفة الجمال الفني بسبب تكلف الشاعر مما جعل النقاد يعدون الابداع الفني من عمل الطبع . أما ما ينتجه التكلف والتعمل ، فهو صنعة وليس بشعر ، وانما هو كما يقول ابن سلام : " كلام مؤلف معقود بقوافٍ " (١) ، أي ان الشاعر تكلف عمل الشعر ، فربط المعاني ورسم الصور ، التي قد تكون متقنة من حيث التلاو م والارتباط الخارجي ، ومن حيث استعمال الالفاظ الرنانة ، والتعبيرات الغريبة ، وكل هذه مجرد مواد يمكن أن يستعملها الشاعر في البناء الشعري ، ولكن ليست هي كل شي في الابداع الفني ، لأنها غير معنية بالصدق ، صدق التجربة الشعرية ، التي لا ترجع إلى التركيب العقلي ، أو الخططي ، لأن الشعر ليس تركيبا عقليا بالدرجة الأولى ، وانما هو تركيب فني ، يتألف من اللغة والعاطفة أو الانفعال والصورة ، التي هي أثر من آثار الطبع ، والتي لا تنهض ، الا على أساس من التفاعل مع الحدث موضوع القصيدة .

لهذا ليس بغريب أن يدرك نقادنا أن للشعر خاصية مميزة .

ينبغي ألاخذ بها عند نقد الشعر ، أو تذوقه ، هذه الخاصية لها من

(١) طبقات فحول الشعراء ٨/١ .

الطاقات ، والقدرات ما تستطيع به أن تجعل اللغة ، والفكر ، والعاطف ،
والصورة ، والموسيقى ، وغير ذلك من عناصر العمل الابداعي " متلاحم
الاجزاء " ، سهل المخرج ، فتعلم بذلك أنه أفرغ أفرأفا واحدا ، وسبك
سبكا واحدا " . (١)

يقول ابن قتيبة عند حديثه عن الشعر المطبوع والمصنوع ،
ان من علامات الشعر المصنوع أن " ترى البيت فيه مقرونا بغير جاره
ضموا إلى غير لفظه " (٢) ، ويستشهد ابن قتيبة على ذلك بحوار
دار بين صريبن (٣) لجأ واحد الشعراء حيث يقول : " أنا أشعر منك .
قال : هم ذلك ؟ ، فقال : لا ، أني أقول البيت وأخاه ، ولا لك تقول
البيت وابن منه " (٤) ، كما يذكر حوارا آخر يؤكد هذا المفهوم دار
بين ربيعة بن العجاج ، ورجل كان معجبا بشعر ابن ربيعة ، ولكن ربيعة
لا يعجبه شعراينه ، لأن لجودة الشعر مقاييس ينبغي للشاعر الأخذ
بها ، ومحاولة تحقيقها في شعره كاملة ، منها : ذلك الأساس الذي
من أجله لم يعجب ربيعة بشعراينه لخلوه منه ، ولم تدفعه ابوت أن
يحكم بجودة شعراينه ، أو حتى يسجل إعجابه به ، بل كان حكمه حكما
موضوعيا بعيدا عن أية عاطفة ، أنه تقويم ابداعي يصرف النظر عن القائل ،

- | | |
|-----|--|
| (١) | البيان والتبيين ١/٦٧٠ |
| (٢) | الشعر والشعراء ص ٣٧ |
| (٣) | صريبن لجأ - راجز من تميم بن عبد شاة كان يهاجي جريرامات
بالاهواز . |
| (٤) | الشعر والشعراء ص ٣٧ |

لأن الإبداع الفني لا يكون في الشكل العام للشعر ، وإنما يكون في القران
 أى " يقارن البيت بشبيهه " (١) ، فيجعل من العمل الفني وحدة
 متكاملة ، وهذا لم يتحقق في شعر ابنه . هكذا كان مفهوم الوحدة
 عند أوائل نقادنا بسيطاً لكنه مع بساطته يلخص جانباً مهماً من جوانب
 العمل الإبداعي لما يجعلنا لا ننكر معرفتهم واهتمامهم به حيث يحملونه
 مقياساً يقومون الشعر على ضوئه ، فهذا الشاعر أشعر من هذا ، وهذا أشعر
 من جيد لأن " ليس لشعره قران " (٢)

ولعلنا نستطيع من خلال قراءة تنا للنصوص السابقة أن ندرك إلى
 أى حد استطاع ابن قتيبة أن يربط بين الطبع وبين تحقيق وحدة
 العمل الإبداعي فالعلاقة بينهما كما يبدو من النصوص السابقة علاقة
 حتمية بمعنى أنه إذا كان المدح من يتمتعون بقوة الطبع " سمح
 بالشعر واقتدر على القوافي ، وأراك في صدر بيتة عجزه ، وفي فاتحته قافيت ،
 وتبينت على شعره رونق الطبع ، ووشى الغريزة " (٣) بمعنى أن وحدة
 الشعر لا تتحقق بدون الطبع ، أما إذا كان من يتكلف الشعر فلا شك
 في أن شعره سيخلو بالتالي من الوحدة التي تعد من الأسس الإبداعية
 التي يقوم عليها الشعر ، لأنها أمر طبيعي ، وهي ثمرة العاطفة التي
 تعمل بدورها على إذاكا الطبع بمعنى أن العقل والقلب يعملان معاً .

(١) الشعر والشعراء ص ٣٧ .

(٢) نفس المرجع ص ٣٧ .

(٣) نفس المرجع ص ٣٧ .

وابن قتيبة ليس الناقد الوحيد الذي تحدث عن هذه الوحدة ،
فهناك نقاد آخرون خطوا خطوات متقدمة تدل على تطور ووضوح مفهوم
الوحدة حيث لا يرون وجود عمل ابداعي متكامل بدون وحدة فنية .
فابن طباطبا على الرغم من أنه يرى أن الابداع الفني عملية معاناة ، ومكابدة
وأن الشاعر الحاذق هو ذلك الذي عرف أصول الصنعة الفنية وأجادها
وطبقها بوعي كامل إلا أنه مع ذلك قد فطن إلى أهمية الوحدة ، ودعا
الناشئة من الشعراء إلى ضرورة تحقيقها في العمل الابداعي ، وذلك عند
حديثه عن كيفية بناء القصيدة .

ونتساءل ما طبيعة الوحدة التي يراها ابن طباطبا ؟ وهل هي
وحدة تتنافى ؟ ، ومن أين تنبع هذه الوحدة ؟ ، وهل تطور مفهومها
عنده ؟ .

للإجابة على هذه الأسئلة ينبغي أن نبدأ بالإجابة على
السؤال الأخير لأن التغير في المفهوم يحدث بالتدريج وهو أمر متوقع ،
بل - يبدو - أن هذا التغير في المفهوم كان نتيجة للتطور الذي حدث
في الفكر العربي للاتصال الثقافي الذي تم بين الأمم إبان الحضارة
الإسلامية ، فقد كان كلام كل من الجاحظ وابن قتيبة عن الوحدة
الفنية حديثاً غير مباشر ، وإنما جاء في معرض التفريق بين نوعين
من الشعر ، شعر الطبع وشعر الصنعة ، أما ابن طباطبا فإنه أدرج
الوحدة الفنية على الوجه الآخر في كتاب " عيار الشعر " عند
حديثه عن بناء القصيدة .

ولمنا بحاجة الى أن نقول أن حديث ابن طباطبا عن بناء القصيدة كان منصبا على تلك التي يكون أساسها الطبع، الذي يضع اللفظة موضعها ويحطى المعنى حقه، بعد طول نظر وتأمل، فيحسنه جسا (القصيدة) ويحققه روحا... وسوى أعضائه، وزنا، وعدل اجزائه، تأليفا، ويحسن صورته أصابة^(١)، فالطبع هو الذي يضبط عمل المدح ويرشده، ويوجه انتباهه في اتجاه معين بحيث تكون القصيدة واضحة مفهومة موحدة، لذلك كانت الأشعار عند علي قسمن - مثل مثله - نقادنا القدامى - اشعار الطبع وهي تلك "الأشعار المحكمة، المتقنة، المستوفاة المعاني، الحسنة الوصف، السلسلة الألفاظ التي قد خرجت خروج النثر سهولة وانتظاما، فلا استكراه في قوافيها، ولا تكلف في معانيها، ولا يصاحبها فيها"^(٢) فالطبع يوجه ادراك المدح وينظمه، فيعمل على تخير العناصر الملائمة للموضوع التي تكسبها حيوية وآثارة حين ينظمها ويؤلف بينها، فهو لا يجعل هذه العناصر مفهومة فحسب، بل انه يجعل الأفكار التي يعرضها العمل أكثر جاذبية، وتأثيرا، وكأنها لا تنتمي الى مجال الحياة الواقعية، كما أن الانفعالات التي يعبر عنها لا تسكف فيها لأن الطبع يحيا داخل كل عنصر من عناصر العمل، ويجعل كل منها يدعم الآخر هو كده.

أما النوع الآخر فهي "الأشعار الغثة الألفاظ، الباردة المعاني، المتكلفة النسيج، القلقة القوافي"^(٣)، لذلك كانت الموضوعات

(١) عيار الشعر ص ٢٠٣.

(٢) نفس المرجع ص ٨٢.

(٣) نفس المرجع ص ١١٠.

التي تعالجها هذه الأشعار قليلة الاثارة باردة ، كما أنها كثيرا ما
تحتوى على الفاظ وجمل ، بل أبيات خارجة عن الموضوع أو ما يعرف
بالنقد القداس بالحشو ، وهذه نتيجة مترتبة على التكلف لأنها
" غير صادرة عن طبع صحيح " . (١)

أما طبيعة الوحدة التي تحدث فيها ، فهي وحدة تتبع
من داخل العمل الابداعي نفسه يشترك في ايجادها كل مكونات
القصيدة - من الفاظ ومعان وصور ووزن ولفظية وفكرة - ولهذا يدعو
الشاعر الذى يطرح إلى ابداع قصيدة تتحقق فيها الوحدة أن ترتبط
عناصرها بعضها ببعض كالقلادة التي لكل جوهره فيها مكانها الخاصة
بها ، وقيمتها في انفتاح التناسق والجمال ، الذى هو نتيجة حتمية تتولد
من ترابط عناصرها جميعا . لذلك كان على الشاعر أن يكون " كخاظم
الجواهر الذى يوفق بين النفيس منها والثلثين الرائق ، ولا يشبه
فقوده بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها " . (٢) ، فلكل
عنصر وظيفة خاصة غير منفصلة عن الوظيفة التي يقوم بأدائها عنصر آخر ،
بحيث تسير هذه الوظائف مجتمعة في النهاية لتكون عملا ابداعيا متكامل
" كالسبكة المفرقة والوشى المنمنم ، والعقد المنظم ، والرياض الزاهرة " . (٣)
لذلك يتطلب أن يكون لكل لفظة ولكل تعبير مجازى في القصيدة وظيفة ،
ليكون العمل كلاً متكاملاً الاجزاء يسلم الواحد منه إلى الآخر ويتقدم

(١) عيار الشعر ص ١٣ .

(٢) نفس المرجع ص ٨ .

(٣) نفس المرجع ص ٧ .

بعضه بعضا ، وأن يكون بين هذه الأجزاء توافق وانسجام تام بحيث
تخدم في النهاية الوظيفة الكلية التي تقوم بها القصيدة ، ولن يتحقق ذلك
الا من طريق الطبع - الخيال - والانفعال الذي يهيمن على سائر العمل
الابداعي .

و " حتى لا يكون - العمل - ملغقا مرقوعا " (١) ولا يكون

هناك " انفصال للمعنى الثاني عما قبله ، بل يكون متصلا به ، ومتزجا معه ،
فإذا استقصى المعنى واحاط بالمراد الذي إليه يسوق القول بأسرر
وصف وأخف لفظ " (٢) فقد بلغ الغاية التي يطلبها كل شاعر مدح .
لذلك ينبغي الاهتمام بكل جزئية في القصيدة بأن يتجنب الشاعر
" ما يشينه من سفاسف الكلام وسخيف اللفظ ، والمعاني المستبعدة ،

والتشبيهات الكاذبة ، والاشارات المجهولة ، والاصاف البعيدة ، والعبارات
الفظة " (٣) فكل هذه الموصفات هي عناصر العمل الابداعي ، وهي
تشكل الشكل والمضمون اللذين يتحققان من خلال انسجامهما وتلاحقهما
معاً في التكامل الفني للشعر " فتسابق معانيه ألفاظه ، فيلتد الفهم
بحسن معانيه كالتذان السمع بموائق لفظه ، وتكون قوافيه كالقوالسب
لمعانيه ، وتكون قواعد البناء يتركب عليها ويعلو فوقها ، ويكون ما قبلها
سبوقا ، إليها ، ولا تكون مسبوة إليه ، فتعلق في مواضعها ، ولا توافق
ما يتصل بها " (٤) فالشكل بالنسبة للعمل الابداعي جسمه والمعنى
روحه لذلك كان على الشاعر أن " يحسنه جسما صحفته روحا " (٥)

- (١) عيار الشعر ص ٧٠
- (٢) نفس المرجع ص ٩٠
- (٣) مونق : من آنقنى الشئ يونقنى ايناقا : أعجبني ، وأنقت
الشئ أحبيته . لسان العرب ١/ ١٥٣
- (٤) نفس المرجع ص ٧٠
- (٥) المصدر السابق ص ٢٠٣

مدون العناية بهما يكون العمل هنئلا خاصا ، فلا بد أن يكون المدع على
وهي كبر بطبيعة الألفاظ ، والمعاني وأن تودي الصور الوظيفة الحقيقية
لها داخل القصيدة بتأثرها مع بقية عناصر القصيدة في نقل التجربة
نقلا أسينا أو بمعنى آخر الابتعاد عن " التشبيهات الكاذبة " أي تلك
التي لا تأخذ موقعها الطبيعي من القصيدة ، ولا سيما إذا طلب الشاعر
البديع ، وتتبع العويص وبالغ في التكلف فيخرج الى السخف في بعض
والاحالة في بعض .

فإذا كان حديث ابن طباطبا السابق يوجب على المدع
أن تكون القافية مناسبة تماما لما تقدمها من الكلام وأن تكون الأبيات
مترابطة بعضها ببعض حتى تتسق القصيدة ، فقد مضى إلى أبعد من
ذلك فدعا إلى ترابط القصيدة كـ كما سيتضح فيما بعد ، كما تحدث
عن تأثر الشكل والضمون معا في ابداع القصيدة المتكاملة فنا ، ومن
الملاحظ على ابن طباطبا أنه اتبع في كل ذلك مبدأ الترتيب المتدرج
الذي يوضح الأهمية المتناسبة لعناصر العمل الابداعي ، فمن طريق
وضع العناصر حسب ترتيب الأهمية يهيئ للمدع كيف ينبغي
أن تتساوى اهتماماته كما لاحظنا من قبل ، فبدأ بالألفاظ ، فهي
ليست جامدة ، بل إنها تنبض بالحياة ، فهذه اللفظة تصلح لهذا الموضوع
ولا يمكن أن تصلح لذلك ، ومتى ما استعملت الألفاظ في غير أماكنها
المخصصة لها بدا الافتعال واضحا ، ولكي يصبح الانتباه موجها نحو
نمو العمل و " ينتظم فيه القول انتظاما يتفق به أوله مع آخره " (١)

لذا فقد دعا الشاعر الى أن " يحد لكل معنى ما يليق به " (١) من الكلمات ، وأن " تقتضي كل كلمة ما بعدها ، ويكون ما بعدها متعلقا بها مختفرا اليها " (٢) ، وهذا يكون الشكل ليس بذى قيمة في ذاته ، وإنما قيمته تتمثل في الانسجام والتلاحم مع بقية العناصر المكونة للقصيدة ، من هنا كانت القصائد " بعضها كالقصور المشيدة والابنية الوثيقة الباقية على مر الدهور " (٣)

فالشكل في القصيدة يثريها ، ويضاعف من جمالها وحيويتها ، ويعمل على تقوية الارتباطات الانفعالية وتعسيقها ، كما أنه يوحد ما ، ويكسب العمل الابداعي ذلك الطابع الكلي عندما تتخذ عناصره مواضعها في العمل كل بالنسبة للآخر ، والطريقة التي يورثها كل منها فسي الآخر ، ولا بد لنا اذا شئنا ان نفهم قيمة الشكل وعلاقته بالضمون فلنستمع الى ما يقوله ابن طباطبا للشاعر المبتدى " بعد أن يفرغ من عمل قصيدته يقول عليه ان " يتأمل ما قد أداه اليه طبعه ، وانتجته فكرته ، فيستقصى انتقاده صروم ما وهى منه ، ويبدل بكل لفظه مستكرهه لفظه سهلة نفية " (٤) ، ويقول أيضا ان الشكل ليس بذى قيمة في ذاته وإنما قيمته تتمثل في الانسجام والتلاحم مع بقية العناصر المكونة للقصيدة لذلك كان على الشاعر " أن يتأمل تأليف شعره ، وتنسيق أبياته ، ويوقف

-
- (١) عيار الشعر ص ٩٠
(٢) نفس المرجع ص ٢١٣
(٣) نفس المرجع ص ١١٠
(٤) نفس المرجع ص ٨٠

على حسن تجاورها أو قبحه ، فيلائم بينهما لتنظم له معانيها ويتصل
كلامه فيها " (١) . انه هنا يقرر أن لا ثنائية داخل العمل الشعري -
من الشكل والمضمون - بوصفها كيانين مستقلين ، وهو أمر يتنافى مع طبيعة
الشعر ، فعلى الرغم من أننا عند دراسة النص الشعري وتقويمه لا بد أن
نميز العناصر المختلفة - من الفاظ وقواف وأوزان وصور - لهذا النص ،
أولئك فإن هذا لا يعني بالضرورة أن هذه العناصر تمثل جوانب
منفصلة في الموضوع الفني ذات . بل ان كل عنصر ضروري لما يحتويه من
قيمة دلالية وفكرية وانفعالية في العمل الابداعي ، وهذا يستدعي أن
لا تكون القصيدة متضمنة أى عبارة أو لفظة ليست ضرورية ، فكل عنصر من
هذه العناصر يسهم بشئ " لا غنى عنه ، لكي تكون ذات قيمة فكل عنصر
منها يقوى دلالة الآخر ويتزج به من من أجل تحقيق وحدة العمل
الابداعي بحيث " تكون القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها
بآخرها نسجا وحسنا ، وفصاحة ، وجزالة الفاظ ، ودقة معان و صواب
تأليف " (٢) .

ومع أنه قد يبدو أن هذه الوحدة والانسجام أمر سهل يمكن
أن يدركه كل شاعر ، الا انه مع ذلك امر فيه كثير من الصعوبة التي
لا يدركها الا من حاول ولومرة واحدة كتابة قصيدة أو قطعة شعرية
، فهو الذى يدرك حقا مدى صعوبة الانتقال بطريقة طبيعية بسيرة
بين أجزاء العمل ، لذلك نجد أن النقاد القدامى قد أدركوا أهمية
هذا الالتحام بين أجزاء القصيدة فقد امتدحوا تلك البراعة والسهولة

(١) عيار الشعر ص ٢٠٩ .

(٢) نفس المصدر ص ٢١٣ .

التي ينتقل بها الشاعر من جزء إلى آخر لذلك قالوا : على الشاعر أن " يسلك منهاج " أصحاب الرسائل في بلاغتهم وتصرفهم في مكاتبتهم ، فان للشعر فصولا كفصول الرسائل فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه - على تصرفه في فنونه - صلة لطيفة - فيتخلص . . [من جزء إلى جزء] بالطف تخلص وأحسن حكاية " (١) . على أن يكون ذلك كله بلا انفصال للمعاني بعضها عن بعض ، بل يكون المعنى الأول متصلا بالثاني متزجا به - تام الامتزاج حتى يصل إلى الهدف أو الغاية التي من أجلها بنى هذه القصيدة .

على أن من الغريب حقا أن كثيرا من النقاد المعاصرين قد نظروا إلى الشعر العربي على أنه خلو من الوحدة لذلك يرى أنه " من اليسير عليك في أغلب ذلك أن تتقل البيت من موضعه حيث وضعه الشاعر إلى موضوع آخر من غير أن تحس شيئا من الاضطراب في تتابع الأبيات " (٢) . وهذا " أمر يسجدو مبالغا فيه إلى حد ما ولا يمكن تصور . . وليست أفنى أن كل القصائد لا تتضمن كلمات أو حتى أبياتا غير ضرورية أو أن كل ما تحتاجه القصيدة لتكون صلا فنيا تاما موجود فيها ، بل ان هناك من القصائد ما أشار إليه النقاد عند دراستهم لبعض القصائد ، أنه لكي تكون صلا ابداعيا متكاملًا ينبغي أن يوضع مصراع هذين البيتين - كل واحد منهما في موضع الآخر حتى تكون " اشكل وادخل في استنساخ النسخ " (٣) ، أو أن بهذه الأبيات حشوا يستغنى عنه الكلام لذلك قالوا :

(١) عيار الشعر ص ٩٠ .

(٢) التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ص ٤٢٤ .

(٣) عيار الشعر ص ٢١٠ .

ينبغي للشاعر أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة ، فلا " يحجز بينها
بين تمامها بحشويشيتها " . (١)

أما إذا ما تساءلنا هل يفسد عمل الشاعر نقل البيت من
موضعه إلى موضع آخر ، أو يطرأ على القصيدة تغيير ؟ ، لنستمع هنا إلى
اجابة نساقين من كبار نقادنا أحدهما : يمثل الفكر المعاصر (٢) ،
والآخر يمثل إحدى الدعائم الرئيسية التي عملت على بناء النقد العربي
القديم (٣) ، يرى ناقدنا الأول أنه من الممكن أن ننقل البيت من موضعه
حيث وضعه الشاعر فيه إلى موضع آخر في القصيدة دون أن يحس شيئاً
من الاضطراب في تتابع أبيات القصيدة ، أو بمعنى آخر أن تغيير الجزء
إذا حدث لا يطرأ على الكل نقص ملحوظ ، بل ولا تحس " أنك أفسدت
على الشاعر نظمه وتأليفه ، أو أفسدت معانيه ، أو صورته " . (٤)

ما قيمة هذا البناء الفني إذا كان ما يقوله ناقدنا صحيحاً ،
وأن هذا البناء قد تدرى ويوصل إلى هذا المستوى من التدهور ، فهو
حقيقة كما يقول ابن طباطبا ليس بناءً فنياً ، وإنما هو شيء آخر مطلقاً
مرفوع (٥) ، وفي هذه الحال فقط يمكن تمييز العمل الابداعي المتكامل
من غيره فالعمل الابداعي الذي تحدث عنه نقادنا القدامى ، هو ذلك
الذي يؤدى تغيير أحد اجزائه إلى أحداث نقص كبير في قيمته الفنية ،
أو إلى القضاء عليها تماماً ، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل كما
يدخل الرسائل والخطب إذا نقص تأليفها (٦) إذاً فليس من الممكن

(١) عيار الشعر ص ٢٠٩ .

(٢) الدكتور بدوي طبانة .

(٣) محمد أحمد بن طباطبا العلوي .

(٤) التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ص ٤٢٤ .

(٥) عيار الشعر ص ٧ .

(٦) السابق ص ٢١٣ .

نقل البيت من موضعه الذى وضعه فيه الشاعر إلى موضع آخر ، وأن أى
تغيير لأبيات القصيدة يحدث خلل في نظامها ، بل يؤدى إلى تدمير
الوحدة الفنية وفي بعض القصائد يكون التغيير ضرورياً .

إذاً، فمسألة تغيير أبيات القصيدة ووضعها في غير ما وضعها
فيه الشاعر أمر نسبي بمعنى أنه يتم في حالة قصائد حصل فيها خلل
في بنيتها ينفي تعديله ما يؤدى إلى دعم الفكرة الرئيسية في القصيدة
، وذلك تكون أكثر ملائمة ، وتعبيراً عن الحدث موضوع القصيدة وليست
في تلك القصائد المتكاملة فناً التي يكون الشاعر قد تفاعل مع الحدث تفاعلاً
ينتشر أثره في ثنايا كل بيت من أبيات القصيدة ، بل كل كلمة بحيث تتابع
الأبيات بالضرورة وتتربط كل كلمة باختيار ارتباطاً حياً بدرجة
يصعب معها رفع بيت من مكانه أو شطر ووضع آخر موضعه ، أو حتى
تنحية كلمة عن التي تليها دون أن يحدث تغيير في البناء الكلي
للقصيدة ، هذا ما عناه ناقدنا القديم .

فالتابع هو الذى يعمل على نشر الوحدة الفنية في القصيدة ، أما
إذا خلت القصيدة من هذه الوحدة اختلت أبياتها ، وتراكمت فيها الأفكار ،
والصور ، لا بحسب ما يقتضيه الموقف ، بل بحسب تداعي المعاني ، وهذا
كما نعلم ليس له أى صلة بالتجربة المنبثقة عن الاحساس ، والشعور ، وبالتالي
تكون أجزاء القصيدة لا رابط بينها " لكثرة الضرورات ، وحذف ما بالمعانسي
حاجة إليه وزيادة ما بالمعاني غنى منه " (١) ، لأن مجهود الشاعر

(١) الشعر والشعراء ص ٣٦ .

يقتصر على الربط بين موضوع وآخر ، وإيجاد علاقات بين أشياء ليس بينها علاقة ، أو بمعنى أصح لا تتشأ هذه العلاقة بطريقة طبيعية . وإنما يفرضها الشاعر عنوة على الأشياء - وهذا قريب من عمل التوهم - لأن الشاعر " في عملية التوهم يحاول العقل مجردا عن العاطفة أن يربط بين الأفكار والموضوعات الجزئية ، فيفشل في إيجاد كل موحد حي ، وينتج فقط مجموعة أو عالما من الصور الجامدة منفصلة الواحدة منها عن الآخر " . (١)

فالشعر الحق هو البناء الابداعي باللغة ، هو ذو الإرادة الواعية بألفاظ اللغة المتصفة بصفات إبداعية في فرداتها وتراكيبها ومضامينها المعنوية ، هو الطبع المدع الخلاق القادر على التعبير عن مواقف الحياة ببناء لغوي جميل شكلا ومضمونا هذا هو - كما يبدو - مفهوم الشعر عند الامدي ، فمن خلال موازنته بين شعر أبي تمام مثل شعر الصنعة ، وبين البحتري مثل شعر الطبع ، يكشف لنا عن أسس الابداع الفني من حيث الفاظه ومعانيه وصوره ، وعلاقته بالعلوم الأخرى ، وبهذا يكون مفهوم الطبع هو الذي يحدد القيم الجمالية في العمل الابداعي .

فالشعر المطبوع عنده ما هو " إلا حسن التأني ، وقسرب الأخذ ، واختيار الكلام ، ووضع الالفاظ في مواضعها ، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله " وأن تكون الاستعارات والتشيلات لائقة بما استعيرت له ، وغير ضائرة لمعناه ، فإن الكلام لا يكتسب اليها والروني إلا إذا كان بهذا الوصف " . (٢)

(١) كولردج ص ٨٣ .

(٢) الموازنة ص ٣٨٠ .

من خلال هذا النص ندرك أن الامدى من أوائل النقاد الذين أدركوا العناصر الفنية لدينا القصيدة ، بكل ما بداخلها من الفاظ وافكار وصور التي يخفي عليها المدح شيئا من روحه ، ومن احساسه واسلو به الذى يتفرد به ، والذي يدفعه إليه طبعه بما فيه من مزايا نفسية واجتماعية تتشلا في عملية الاختيار ، ومن ثم يخرج لنا عملا ابداعيا مبتكرا ليس فيه تقليد للصور ولا تكرار للعبارات ، وانما هو شي " آخر جديد يأخذ كل عنصر من عناصر العمل الابداعي برقاب الاخر ، فتطمح الفكرة بالصورة عندما " يضع الالفاظ في مواضعها ، ويرد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله " ، فلا ينصب اهتمام المدح في التفكير في التفسير ومعناه ، بل يتجاوزها الى كل شي " يمثل جزءا في العمل الفني بأن تكون الاستعارات والتشيلات لائقة بما استعيرت له وغير ضائرة لمعناه " الذى من أجله أنشئت القصيدة أما كان موضعها سياسيا أو اجتماعيا أو أخلاقيا أو عاطفيا ، وهذا إلى حد ما يشبه اثر الخيال عند كولردج حيث يشبهه بالحصر وهو أن " ينحصر العقل في حدود فكرة واحدة ثابتة توحد بين تعبيراته المختلفة يرى الأشياء جميعا بالنسبة إلى هذه الفكرة المسيطرة عليه " . (١)

ان هذا التلاحم الذى يدعو إليه الامدى يرجع إلى كونه يشمل ضمن اطاره التجربة الشعرية المضمون والمستوى الحسي المسمى لمكونات للقصيدة ، لذلك أدرك قيمة الصورة وقوتها ، في تأكيد المعنى ،

فكان على الشاعر أن يستثمر خصائصها موظفها لخدمة التجربة الشعرية ، فيختار الكلمات وضع الألفاظ في مواضعها ، إذ إن الكلمات لدى الشاعر ليست مجرد الفاظ تحمل دلالات معجبة فقط ، وإنما يكسبها الشاعر إيهامات جديدة .

ومن ما أحسن استعمال الكلمات إبداع في اختراع الصور ووجد في معاني الألفاظ ووسع في نطاقها ، وذلك بتصبح اللغة لدى الشاعر وسيلة للتعبير الإبداعي " فالشعر استكشاف دائم لعالم الكلمة ، واستكشاف دائم للوجود من طريق الكلمة " (١) ، فهي مادة التي بنى منها تلك الصور ، على ضوء ذلك يتحدد مفهوم الإبداع الفني بأنه " سيطرة " الأديب أو الفنان على عناصر لغته ، واستثمار خصائص الألفاظ وعلاقاتها وما توحي به من ارتباطات ومن قرائن " (٢) وذلك تكون السبب في وجود القصيدة التي تم اختيار كلماتها لا بحسب معانيها فقط ، بل بحسب اللفظ المعتاد في هذا المعنى أو ذاك وما يشيعه من دلالات وإيهامات تكشف المعنى وتزيده بها " مرونقا " .

قد يكون هناك معترض يرى أن هذه نظرة تقليدية تنص على الاعتدال في التعبير ، وعلى الحصر والتقييد في : " أن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله " (٣) .

(١) الشعر العربي المعاصر د/ عز الدين اسماعيل ، الطبعة الثالثة ،

دار الفكر العربي ص ١٧٤ .

(٢) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث محمد زكي العشماوي

الطبعة الثالثة ١٩٧٨ م الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ٤٢ .

(٣) الموازنة ص ٣٨٠ .

وناقذ فذ كالامدى ■ يغفل الخبرة الثقافية ودورها وأهميتها
في ايجاد أو تشكيل العمل الأدبي ، فالشاعر المبدع ربما لا يستطيع
أن يصل إلى عمق فهمه للفكرة من خلال الصياغة ، الا بالافادة من ذلك
البعد الثقافي الذى اختزنه في حافظته اللغوية ، فهو لا يستطيع أن يقدم
للقارىء أو السامع عملا ابداعيا الا إذا أورد المعنى باللفظ المعتاد فيه
المستعمل في مثله ، وهذا بالطبع يعتمد على ذخيرة من التراث الثقافي
والأدبي خاصة ويمكن ملاحظة صورة مبسطة لتأثير هذا الدور على
ناقد مثله ، وذلك في رصده أوجه التوافق والتخالف بين كل من أبي تمام
والبحترى في الالفاظ والتراكيب والتعبير ، وما يتعلق برواية كل منهما للعالم
الخارجي وترجمة ذلك في شكل قصيدة أو صياغة فنية .

ومن المهم هنا الاشارة الى أن الامدى يرى أن الصياغة تأتي
على نمط مألوف ، ولكن مع ظهور امكانيات جمالية في الأدب تستمد
وجودها من قدرة الشاعر على اختيار الكلمة التي تضيف ابعادا دلالية
على السياق ، ومن تركيب الكلام ، ومن أدب فني يتحرك في مجال الانساق
اللغوية ، والنحوية المألوفة ، وفق الأدب يمتد إلى اختيار التشبيهات
والتشيلات الالفة في غير ابتذال ، ثم يضيف على النص ما شاء من الغرابة
التي " تزيد المعنى المكشوف بها " ، وحسنا ورونقا^(١) ، فتتحول اللغة
عن سياقها الاخبارى الى وظيفتها الاساسية في الشعر الا وهي التأثير
والاقناع والامتاع في آن واحد .

فإذا كان الشعر المطبوع كما يقرره هذا النص ما كانت عباراته
تبنى في تماسك وقوة التحام ، وانسجام تام بحيث تولف تأليفاً فيه علاقات
وترابط بين أحرف الكلمة الواحدة من حيث انسجام الأصوات من جهة ،
ومن حيث الكلمات والجمل بعضها مع بعض من جهة أخرى وإنشاء علاقات
بين الجمل ، فهذا لا يعني أن للشاعر أن يختار ما يشاء من الألفاظ ، وأن
يركب الكلام كيفما اتفق ، لأن اللغة في الأصل وسيلة اتصال ، ولن يتحقق
ذلك إذا كانت لغة الشعر غير مفهومة إذ أن ذلك يذهب بطلاوة المعنى
الدقيق وفسده و يفسده ، وهذا ما لا يهدف إليه المبدع .

ولعل هذا هو ما يقصده بـ " حسن التأني وقرب المأخذ ، واختيار
الكلام ووضع الالفاظ في مواضعها " (١) ، وذلك أن يقدر المعنى على
اللفظ فلا ينقص منه ولا يزيد وهذا يعني ضرورة مراعاة التوافق والانسجام
بين اللفظ والمعنى ، ولتوخى هذا يستعان عليه بالروية وحسن التأني
وهذا يحتاج الى حدة ذهن وقوة خاطر لا تكون لكل أحد إنما هي
هبة من الله ، خص بها الشعراء ، فالشاعر بهذه الموهبة يستطيع أن يجدد
المهدد بالكلمات ، فيجعلها كما لو كانت تحدث لأول مرة ، كما انه يستطيع
أن يجدد مهددنا بتأثيرات حسية معينة من خلال التصوير ، فتتحوّل
الكلمات - داخل السياق نتيجة التفاعل وارتباط الجزء بالكل إلى أشياء
جديدة تحدث لأول مرة ، فالمبدع الأصيل هو القدي لديه وهي رائد
بطبيعة الألفاظ ، لأنها تعمل على توجيه مجرى النشاط الابداعي وواعليه
الا أن يسترشد بإحساسها حتى تأخذ أماكنها الخاصة ، لذلك سمعنا

القاضي الجرجاني في الموازنة التي عقدها بين ابن الرومي والمتنبي يقول : ان " الابداع يدل على الفطنة والذكاء " ، وتصرف ■ يصدر الا عن غزارة واقتدار " (١) فالفطنة والذكاء هما في واقع الامر يحملان معنى واحداً ، وهو الفهم غير أن الأخير يتميز بالسرعة والقوة أي أنه درجة أعلى من مجرد الفهم ، فـ " الفطنة كالفهم ، والفطنة ضد الغباوة " (٢) و " الذكاء حدة الفؤاد ، والذكاء سرعة الفطنة " (٣) ، فهما لا ينفصلان في الواقع عند المدح ، وانما يعملان معاً في ابداع العمل الفني ، فتعملان على الاختيار والانتقاء من الألفاظ والصور ما يلائم موضوع التجربة ، ويهدم وجود هذه القوى عامل القدرة الابداعية - الخيال - الذي يصوغها في الشكل الفني المناسب أو يعبر عنها تعبيراً فنياً .

فالصياغة الشعرية ، هي التي تميز الشعر بكل ما يتصل بها من الفاظ وكلمات وصور ومضمون ، فكل هذه المكونات لا قيمة لها في ذاتها ، فالقيمة هنا في الكلية ، كلية العمل بما يشتمل عليه من مفردات لغوية وصور شعرية وتجارب بشرية وبالتالي تكون الصياغة الشعرية - حدثاً معقداً ذا عناصر كثيرة - (٤) ، ومجموع هذه العناصر هو ما نسميه شعراً ، وموقف الشاعر من كل هذه المكونات وتعامله معها ، هو الذي يحدد مفهوم الشعر عند الامدى ، وهذا يفسر لنا الاختلاف الحساس بين مفهومه للشعر بين شعرايين تمام . فأبوتام يخرج في قصائده على مألوف العادة عند شعراء العربية ، " لأنه شديد التكلف صاحب

(١) الوساطة ص ٥٤ .

(٢) لسان العرب مادة " فطن " .

(٣) السابق مادة " ذكا " .

(٤) الصورة الأدبية ، د / مصطفى ناصف ، الطبعة الأولى ١٩٥٨ م ص ١٨ .

صنعة وستكره الالفاظ والمعاني - في بعض شعره - كما أن شعره لا يشبه
اشعار الأوائل ، ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات المعقدة والمعاني
المولدة . (١)

ولهذا السبب يذهب الأمدى إلى عيب شعر أبي تمام .
لأنه خالف النهج العربي في استعاراته . وذلك لأن الدلالة فسي
تشخيصه وصورة الفنية بوجه عام غير واضحة ، وليس لها ذلك البعد
الثقافي الذى للاستعارة عند العرب في هذا فضلا عما فيها من غرابة ،
وبعد من مألوف الاستعمال ، وذلك أصبحت مخالفة للذوق العام ،
لأنه يوسع من دلالات الاستعارات بأن يحيلها ففجأة لا تضبط .
أما إذا تجاوز هذه السمة ، وحاول التقيد ببعض ما لاستعارات العرب من
ضوابط ، فإننا نجد ، يعجب بها ، بل وفضلها على غيرها (٢) ، لأنها
تتمتع بأصالة غريبة ، وليس كما يرى بعض النقاد اليوم من أن
العيب كان منصبا بنوع خاص على التجسيم والتشخيص . (٣)

ولعل ما قاله الأمدى - عند تعريفه للشعر المطبوع - يندر ■
تحت مفهوم الوحدة ، التي تعمل على التناسق العام بين مكونات القصيدة
التي لا تكون جميلة بدونها ، وهذا يعني بالضرورة عدم التناظر بين أجزاء
المضمون من جهة وأجزاء الشكل من جهة أخرى ، فالقصيدة لا تكون
متكاملة فنيا إلا إذا توافر لها الانسجام بين المعاني التي يتألف منها

(١) الموازنة ١/١١٠ .

(٢) انظر المرجع السابق ص ٢٢٨ ، ٢٣٦ ، ٤٢٦ ، ٤٥٦ .

(٣) الصورة الأدبية ص ٦٦ - ١٠٣ .

مضمونها من اللغة والصورة ، وذلك تكون القصيدة في غاية الجودة .
والكمال .

لذلك اهتم ابن رشيق بالوحدة - وربما يكون كلامه ادخل في
مفهومها من كلام الامدى الذى توهم بها عباراته ، ولكنه لا ينص صراحة
عليها ، فقد كان حديث الامدى عن الشعر المطبوع وسناته الفنية التي من
توفرت في القصيدة دفعت بها إلى درجة عالية من الكمال . وأن هناك
أساسا لا يمكن أن يصل إليه الا الشاعر الصديق ، وهو هذا الذى نجد أثره
في هذا التلاحم الكلي الذى يظهر في التناسق والتلاؤم تارة ، ويظهر
في الحركة التي يرسمها بالصيغ وشق الوان التعبير تارة أخرى .

وهذا يدل على أن نقادنا القدامى قد فطنوا إلى صفة الوحدة
في التنوع ودعوا إليها كما شاهدنا عند ابن طباطبا ، ومن قبله الجاحظ
وابن قتيبة ، وأخيرا نرى ذلك عند ابن رشيق يقول : " من حكم النسيب
الذى يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون مزوجا بما بعده من مدح أو ذم .
متصلا به غير منفصل ، فإن القصيدة مثلها مثل خلق الانسان في اتصال
بعض أعضائه ببعض ، ففى انفصل واحد عن الآخر وابتعد في صحة التركيب
، وفادار بالجسم عاهة تنغصن محاسنه ، وتعفى معالم جماله . ووجدت
هذاك الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون من مثل هذه الحال
(١)
احتراسا بحسبهم من شوائب النقصان ، ويقف بهم على محجة الاحسان .

يبدو من خلال النص السابق أن ابن رشيق قد أدرك عند حديثه عن وحدة القصيدة أن لتأليف المعاني في القصيدة وارتباط أفكارها بعضها ببعض دورا في إيجاد نوع من التلاوّم والانسجام ، بوصفها كلاما يتطلب أجزاء خاصة ، يتألف من مجموعة كل ■ يتجزأ مثلها في ذلك مثل الكائن الحي* في اتصال بعض أعضائه ببعض ، فتق انفصل واحد عن الآخر ، وبإينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه وتعفى معالم جماله* . (١)

لا شك في أن كثيرا من نقادنا قد تأثروا بفهوم الوحدة عند أرسطو ، وقد عملوا على فهم هذه الوحدة وتثلوها غير تشيل وأخذوا منها ما يتلاءم وطبيعة الشعر العربي ، وليس كما يرى بعض من النقاد اليوم أن " مبلغ جهدهم هو وصل الأفكار الجزئية بعضها ببعض داخل البيت أو البيتين المتجاورين وقد أطلقوا عليه التحام الأجزاء في مسود الشعر ويمكن أن تطلق عليه الصورة الأدبية المفردة " (٢) ، فإذا كان هناك وصل بين الأفكار داخل القصيدة ، فلإنهم ■ يعنون به ذلك الوصل التعسفي أو المتكلف ، وإنما يكون وصلا طبيعيا بحيث لا يحس القارى أن هناك انتقالا من فكرة إلى فكرة أخرى ، بل ولا يشعر أن هناك وصلا ، وإنما هي قصيدة متلاحمة الأجزاء تتسلسل فيها المعاني تسلسلا يحتمه قوة الطبع فينتظمها من ألفها إلى يائها ، هذه هي الوحدة التي يبراز

(١) العدد ١١٢/٢

(٢) النقد الأدبي الحديث ص ٢١١

بها الربط بين المحكم المتوافق بين الأجزاء في تناسق تام ، فتنوع الصور
أو المعاني داخل القصيدة مع التأكيد على الوحدة فيما بينها لا يعني
أنه وصل للأفكار الجزئية بعضها ببعض ، وإنما يعني الانسجام التام بين
معاني القصيدة التي من شأنه أن يرقى بالقصيدة إلى مستوى المثال كما
ذكر القاضي الجرجاني قصيدة كاملة لجبرير - تتألف من أربعة وثلاثين بيتا -
ليدل على أن الطبع هو الذي يهب للقصيدة تماسكها ووحدتها ، وأنه ما كان
الطبع ، طبعاً حقاً إلا لأنه يحقق الوحدة والتناسك مع تنوع الأفكار
داخل القصيدة حيث يقول : " إنما اثبت لك القصيدة بكمالها ونسختها
على هيئتها ، لترى تناسب أبياتها وازدواجها ، واستواء أطرافها
واشتباهها وملازمة بعضها لبعض ، مع كثرة التصرف على اختلاف المعاني
والأغراض " (١) ، وليس هذا التجسيدا لقوة الطبع وتكمنه من إخضاع كل
مكونات القصيدة للحالة الشعرية التي يكون عليها المدح ساعة نظم القصيدة .
ولا شك أن تنظيم الأفكار وتنسيق المعاني واختيار الألفاظ
وابتداع الصور كل ذلك من عمل الطبع ، فللطبع شأن كبير في اختيار الشاعر
كما أن له اثراً في ابتكاره ، وهذا ما انتهى إليه نقادنا القدماء .
من خلال ما تقدم نجعل أن الوحدة عرفت عند النقاد لا بفهمها
الاصطلاحي بل بأثرها على العمل الابداعي ، فالقرآن يؤدى إلى الالتحام
بين البيت والذي يليه ، وهذه كانت بدايات الحديث عن الوحدة بفهمها
المحدود الذي رأيناه عند ابن قتيبة والجاحظ .

ومن النقاد الذين تحدثوا عن الوحدة من خلال أثرها فسي الشعر الامدى وذلك عند حديثه من مفهومه أو تعريفه لشعر الطبع .
أما القاضي الجرجاني فيرى أن الخاصة الأساسية للشاعر المطبوع هي قدرته على نشر الوحدة في التنوع .

أما كيف تتحقق هذه الوحدة من خلال حديث النقاد عنها ؟
فقد كان نجاح الشاعر يتوقف إلى حد كبير على براعته في نشر الوحدة الفنية وتقتضي هذه الوحدة أن يأخذ كل عنصر من عناصر القصيدة موضعه المحدد له ، وأن تستوفى كل فكرة فيها في موضعها الخاص بها قبل الانتقال إلى الفكرة التالية ، بحيث لو حاول أحدهم نقل بيت من مكانه دخلها الخلل . وأن تكون الصور ملائمة لموضوع القصيدة ، ولا تكون تقليداً للآخرين ، وأن تتحلل فيها روح الابتكار والتجديد ، حتى وإن كانت تضع في اعتبارها الأسس الفنية وتستوحي من المظاهر الكونية المحيطة بالشاعر ، وهذا كله يتوقف على وحدة الشعور أو الانفعال الذي يعمل على انكسار الطبع الذي يعمل بدوره على استئثار خصائص اللغة بوصفها المادة التي يبنى الشاعر منها قصيدته كل ذلك كان من خلال النصوص التي تتطرق إلى قضية الطبع أو عند حديثهم عن كيفية بناء القصيدة فهذه الوحدة التي يتحدث عنها نقادنا هي في الحقيقة ثمرة طبيعية لما يسكن عندهم بالطبع .

ومجمل نظرة النقاد العرب للطبع - الخيال - لا تنحصر دائرتها في أفق الصورة المجازية فحسب بل تتجاوزها إلى مفهوم الخيال الابداعي ، الذي هو قوة تهيم على كل مكونات القصيدة ، فتحقق الوحدة فيما بينها بطريقة تخلو من التكلف والصنعة ويتحقق فيها الصدق الفني .

الفصل الثالث الخيال وعلاقته بالصدق والكذب .

الفصل الثالث

الخيال وعلاقته بالصدق والكذب

من قضايا النقد المهمة التي عني بها النقاد قديما وحديثا قضية الشعر وصلت بالكذب والصدق ، وقد يميل للمرء للوهلة الأولى أن يوقف النقاد من هذه القضية بخلاف اختلافا كبيرا ، بحيث يجعل بعضهم الصدق ^(١) مقياس جودة الشعر وحسنه ، بينما يفضي البعض بالصدق في العمل الشعري في مقابل الابداع الفني .

والحقيقة أن الأمر عند النقاد ليس بهذا الشكل من التضارب في الاتجاه ، وإن كانت الساحة النقدية لا تخلو من هذه النظرة المتطرفة للشعر كما هو الحال في كل أمر ، ولكن هذا لا يجعلنا نخرج عن التقسيم المعتاد ، وعلى ذلك فالنقد العربي انطوى على اتجاهين :

أولهما : اتجاه يربط بين الشعر وبين الصدق وهذا الاتجاه برز وكان الأكثر شيوعا بطبيعة الحال بشكل واضح في عصر النبوة والخلفاء الراشدين ، فبعض الأقوال المنسوبة إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم يفهم منها اشتراط ذلك ، فقد روى أنه سمع بيتا يقول فيه أحد الشعراء أن سيفه في المعركة كان يقتل في ذهابه ومجيئه ، فقال - صلى الله عليه وسلم - هل كان كما قال ؟

ولا نجد ناقدا وذواقه اهتم بهذا المقياس كمعيارين الخطأ ، فحين استمع إلى قول الحطيئة :

(١) الصدق الخارجي .

مَتَى تَأْتِيهِ ، تَعَثُّوْا إِلَى ضَوْؤِ نَارِهِ

تَجِدُ خَيْرَ نَارٍ ، عِنْدَهَا خَيْرٌ مَوْقِفٌ (١)

قال : كذب ، بل تلك نار موسى نبي الله - صلى الله عليه وسلم - وعلى هذا الأساس فضل زهيراً جاعلاً من فضائله أنه " لا يمدح الرجل إلا بحافيه " ، وذلك أنهم كانوا يرجعون في الحكم على الأفعال والأقوال في ذلك المجتمع الفتى بما يتفق وتعاليم الدين الاسلامي ، فالشعر الجيد هو ذلك الذي يعمل على تقريب المبادئ والقيم الأخلاقية التي تنبع من تعاليم هذا الدين من معتنقيه .

ومن هنا لا نجد غراً من الاعتراف بالدور الذي يقوم به الشعر كما يرى ذلك بعض النقاد ، إذ يرون أن الشعر لا يطلب لذاته ، وإنما يطلب لينال به بعض الأشياء التي توصل إلى مكارم الأخلاق ، لذا يرون أن الأشعار تكون أحكم وأتم متى كانت صادقة ، لأنهم يؤمنون بأن الشعر وسيلة أساسية ، لتربية النشء وتعليمهم .

وإذا كان الأمر كذلك ، فإنه يمكن الوقوف على هذا الدور التربوي للشعر على نحو واضح ومحدد في النصوص التالية : " قال عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - لابنه عبد الرحمن : يا بني . انسب نفسك تصـل رحـمك ، واحفظ محاسن الشعر يحسن أدبك ، فإن من لم يعرف نسبه لم يصل رحمه ، ومن لم يحفظ محاسن الشعر لم يؤد حقاً ولم يقترب أدباً " ، (٢)

(١) الأغاني ، لأبي فرج الاصفهاني ، مصورة عن طبعة بولاق الأصلية

بيروت ٦١/٢ .

(٢) طبقات فحول الشعراء ٦٣/١ .

(٣) جمهرة أشعار العرب ص ٣٥ .

ومن أقواله - رضي الله عنه - محاسن الشعر تدل على مكارم الأخلاق وتنهى عن مساوئها^(١) . كما أن عبيد الملك بن مروان أوصى مؤدب ولده بقوله : * ولهم الشعر يمجداً ومنجداً * .^(٢)

وقال معاوية لابنه : * يا بني ارو الشعر وتخلق به ، فلقد همت يوم صغين بالفرار مرات ، فما ردني عن ذلك الا قول ابن الاطنابة :

أَهْتَ لِي هَتِّي وَأَبِي بَلَاءِي
وَأَخَذِي الْحَدَّ بِالثَّنِّ الرَّبِيحِ
وَأَقْحَاسِي عَلَى الْمَكْرُوهِ نَفْسِي
وَضَرْبِي هَامَةَ الْبَطْلِ الشُّبْحِ
لَا دَفْعَ عَنْ مَأْثَرِ مَا لِحَيَاتِ
وَأَخِي بَعْدَ عَنِّ عِرْضِ صَحِيحِ^(٣)

لقد نظرت تلك الطبقة من متذوقة الشعر إلى الشعر على أساس من التأثير والافتقار ، لعنايتهم البالغة بغاية الشعر النفعية وهذا يصبح الشعر نظير العلم وذلك يكون من لم يحفظ محاسن الشعر ، لم يؤد حقاً من الحقوق الواجبة عليه ، بل أن معاوية - رضي الله عنه - يذهب إلى أبعد من ذلك عندما يحث ابنه على رواية الشعر -

- (١) جمهرة أشعار العرب ص ٣٦ .
- (٢) نقد النثر ص ٨١ .
- (٣) عمرو بن الاطنابة الخزرجي ، شاعر فارسي ، كان من اشراف الخزرج اشتهر بنسبته إلى أمه الاطنابة بنت شهاب . معجم الشعراء
العرناني ص ٢٠٣-٢٠٤ .
- (٤) العمدة ٢٩/١ .

صحين تأثير الشعر في النفس ، وذلك أنه كما د أن يلوذ بالفرار يوم
صفين ، وما رده عن ذلك ، الأبيات تذكرها فبعثت في نفسه الحماس
والبهيت فيه الحمية ، وذلك بسبب التأثير الذي يحدثه في النفس ،
والذي يفعل هذا التأثير ، هو التخيل الذي يعتمد عليه الشعر في تشكيله ،
فلأنه يعمل على بسط النفس نحو أمر ويقضها عن أمور كما يقول ابن سينا ،
وكما حدث لمعاوية رضي الله عنه .

وهذا يعني أن الشعر يسهم مع تلك التعاليم الدينية في
تربية النشء ، بالإضافة إلى تقديمه لها نوعاً من المعرفة ، والا لما أدخله
مرهبو الجيل الأول من المسلمين ضمن فروع المعرفة التي ينبغي تعليمها
لأبناء المسلمين ، فقد " كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه " (١)
على حد قول عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - .

إلى جانب ذلك ، فقد كان الشعر تاريخ أمة ليس لها تاريخ
مدون إلا ما حطه الرواة في صدورهم من هذه الأشعار والأخبار " إذ كان
يتعلق بأنسابهم وأحسابهم وتاريخهم " (٢) ، لذلك فقد انتفعوا
بالشعر ايما انتفاع .

ولهذا تعرض بعضنا من اطراف هذا الانتفاع التي اثارها اهتمام
قدامى النقاد ، مما جعلهم يركزون في اختيارهم للشعر على الجانب
النغمي ، وهذا بطبيعة الحال يتفق ومطالب واحتياجات تلك الفترة

(١) طبقات فحول الشعراء ٢٤ / ١ .

(٢) تاريخ آداب العرب ، مصطفى صادق الرافعي ج ١ دار الكتاب

العربي ص ٣٥١ .

" فمن أفضل فضائل الشعر أن الفاظ اللغة ، إنما يؤخذ جزئها وفصيحتها
 وفعلها وغريبها من الشعر " (١) وكما هو معلوم فإن اللغة العربية
 ولها حفظت ووصلت إلينا عن طريق الشعر ، فنحن لم نضع قواعد لها
 وقوانينها اليوم وإنما انحدرت إلينا من أسلافنا ومن ماضيها بفرداتها ،
 وعباراتها وطرائق تركيبها ، فعن طريق الشعر يعرف ما يعتور اللسان
 العربي في سيرته تلك من خلل أو معترض جادته ، فيعتمد إلى تصحيح
 تلك المسيرة وتوجيهها إلى السداد .

لذلك حرص بعض النقاد على الاهتمام بهذين العنصرين ،
 وأن لا يتناول الشاعر من المعاني ما يخل بالأخلاق ، وينافي تعاليم
 الدين ، وإنما ينبغي أن يكون الشعر متشبا معها بعيدا عن
 الإباحية أو الاستهانة بأمور الدين وقواعد الأخلاق كما فعل أبو نواس ، و
 الأعشى ، فقد قال الأول :

أَتَرَكَ لَذَّةَ الصَّبَا نَقْدًا
 لِمَا وَدَّوهُ مِنْ لَبَنٍ وَخَمْرٍ
 حَيَاةً ، ثُمَّ مَوْتَ ، ثُمَّ بَعْثًا
 حَدِيثُ خُرَافَةٍ يَا أُمَّ عَسْرٍ (٢)

وقوله :

فَدَعَ الْمَلَامَ ، فَقَدْ أَطَعْتَ غَوَايَتِي
 وَنَبَذْتَ مَوْعِظَتِي وَرَاءَ جِدَارِي

(١) الصناعتين ص ١٥٦ .

(٢) الوساطة ص ٦٤ .

رَأَيْتُ إِثَارَ اللَّذَازَةِ وَالْهَسْوَى
وَتَتَعَا مِنْ طَيْبِ هَذِي الدَّارِ
أُخْرَى وَأَحْزَمُ مِنْ تَنْظَرِ أَجْسَلِ
ظَنَنْتُ بِهِ رَجْمٌ مِنَ الْأَخْبَارِ
إِنِّي بِعَاجِلٍ مَا تَرَبَّيْتُ مُوَكَّلِ
وَسِوَاهُ أَرْجَافٍ مِنَ الْأَشَارِ
مَا جَاءَنَا أَحَدٌ يَخْبُرُنَا عَنْهُ
فِي جَنَّةٍ مَذْمُومَةٍ أَوْ فِي نَارٍ (١)

فأبوا نواس هنا منكر ركننا من أركان الإيمان ، وهذا كفر ، ولا ينبغي
أن يكون الشعر كذلك ، ولا كقول الآخر - الأعمش - :

وقد أخال من رب البيت غفلت

وقد يحاذر مني ثم ما يثمل (٢)

فحاش الله عما تصف السنتهم ، الذي لا تغفل عنه ولا تنام .

من هنا رأينا النقاد فيما بعد يركزون على عنصر الصدق والقيم
الأخلاقية التي تستمد من تعاليم هذا الدين أو تلك التي كانت لهم
في جاهليتهم وأقرهم عليها الدين ، نرى ذلك واضحا في هذه الرسالة
التي كتبها محمد بن القاسم الأنباري (٣) ، إلى ابن المعتز مستنكرا

(١) الوساطة ص ٦٤ .

(٢) الموشح ص ١١٣ .

(٣) ابن الأنباري : محمد بن القاسم كان أعلم الناس بالنحو والأدب

له كتب كثيرة منها المذكر والمؤنت ، والاضداد وشرح شعر

الأعمش توفي سنة ٢٢٢ هـ انظر بهفية الوعاة ص ٩١ ، ٩٢ .

حديثاً جرى في مجلس الأمير يقول : " جرى في مجلس الأمير ذكر
الحسن بن هاني " ، والشعر الذي قاله في المجون ... وان لكل ساقطة
لاقطعة ، وأن الكلام رواة وكل مقول محمول ، فكان حق شعر هذا الخليع
ألا يطلقاه الناس بالسنتهم ، ولا يدونوه في كتبهم ، ولا يحمله متقدمهم
إلى متأخرهم ... فإن صنع فيه غناء كان أعظم ليليت ، لأنه إنما يظهر
في غلبة سلطان الهوى ، فيهيج الدوامي الدنيئة ، صقوى الخواطر
الردية ، والانسان ضعيف ... والنفس في انصابتها إلى لذاتها
بمنزلة كرة منحدر من رأس رابية إلى قرار فيه نار ، ان لم يحبس بزواجر
الدين والحياء أراها انحدارها إلى ما فيه هلكتها ، والحسن ابن هاني
ومن سلك سبيله في الشعر ... كشفوا للناس عوارهم ، وهتكوا عندهم
أسرارهم ، وأبدوا لهم مساوئهم ومخازيهم ، وحسنوا ركوب القبائح ، فعلى
كل متدين أن يذم أخبارهم وأفعالهم ... وأن يستقبح ما استحسناوا
ويتنزه من فعله وحكايته ... (١)

وإذا كان الشعر عندهم نظير العلم ، وهم يتعلمون من خلاله
علوماً شتى ، فينبغي ألا يخالف الدين والأخلاق لما له من أثر في النفس ،
نظراً لاستخدام الشعر للوسائل التصويرية ، والأساليب التي تعتمد بشكل
أساسي على الاستخدام الحسي للغة فتصور الأمور المعنوية والأفكار المجردة
في شكل فني مؤثر يجتذب إليه النفوس فيستجيب له سلباً أو إيجاباً ، وهذا
قد يدفعها إلى طريق ■ يرضى عنه الدين ولا تفره الأخلاق .

(١) عن كتاب أسس النقد الأدبي عند العرب ، د / احمد احمد بدوي

فإذا كان الشعر عندهم يقدم العلم والمعرفة ، وله هذا التأثير العظيم على الدين والأخلاق ، فإن هذا يؤدى بنا إلى إثارة أسئلة ، مثل : ما معنى الصدق الذى يقول به أولئك النقاد ؟ وما نوع الصدق الذى ينبغي أن يكون فى الشعر ؟ وهل من الضرورى أن يكون الشعر صادقا بأى معنى من المعاني وهل لهذا الصدق إضافة جمالية على الشعر ؟

وإذا تناولنا المعنى الخارجى لكلمة صدق ، وهو مطابقة الكلام للواقع الخارجى بكل تفاصيله ، وهو ما يقابل كلمة كذب وطبقناه حرفياً على الشعر ، اتضح لنا أن من العبث البحث فى الشعر عن الصدق بهذا المعنى ، كما أن النقاد الذين يؤكّدون على ضرورة وجود عنصر الصدق فى الشعر ، لم يكونوا متباهتين إلى هذا الحد ، فهم وإن كانوا يؤكّدون على ضرورة هذا العنصر لم يعنوا بذلك الصدق الخارجى بمعناه الحرفى ، صدق ذلك أننا إذا ما بحثنا فى هذا النوع من الشعر نجد أن جزءاً قليلاً جداً من الأفعال الشعرية قد جاءت على هذا النهج ، فغلب من ذلك ، فإنها لم تكن محل إعجاب أو قبول عند جمهور النقاد والمتذوّقة على حد سواء ، لأنها هابطة من حيث القيمة الجمالية .

(١) فإذا قال الشاعر :

أَخْلِيفَةُ الرَّحْمَنِ ، أَنَا مَعْشَرُ
حَنَفَاءَ ، نَسْجِدُ بِكَرَّةٍ وَأَصْهِلَا

(١) البيهتان : للرّاعي النعمري واسمه حصين بن معاوية من بني نعيم ، وكان سيّداً واثماً قيل له الرّاعي لأنّه كان يصف راعي الأبل فى شعره ، كان بينه وبين جرير مهاجرة . وفيه
الأميان ٢٨٣/٥

عَرَبٌ تَرَى لِلَّهِ فِي أَمْوَالِنَا
حَقَّ الزَّكَاةِ مَنْزِلًا تَنْزِيلًا

فيقول له عبد الملك : " ليس هذا شعرا ، هذا شرح اسلام وقراءة آية " (١) فهم وان كانوا يقدرّون هذا العنصر ، ولكن ليس معنى ذلك ان يكفي الشاعر بنظم المعاني المألوفة ، لأنهم يرون أن الشعر له مميزات الخاصة به حتى يكون مقولا ، ويتدرج تحت هذا الاسم " شعر " ، فلشعر مقاييسه الخاصة التي خلا منها هذان البيتان . (٢)
وهذا يعني أن كثيرا من نقاد العربية لم يهتموا بالفكرة المجردة من كل ما يمكن أن يتميز به الشعر ، وليس أدل على ذلك من استهجان الأمدى لهذا البيت على ما فيه من مغزى خلقي :

إِنْ مِنْ عَقٍّ وَالِدَيْهِ لَطَعَسُو
نَ ، وَ مِنْ عَقٍّ مَنْزِلًا بِالْعَقِيقِ

إذ أن هذا البيت مجرد من كل القيم الجمالية التي يقيم بها الشعر " فهذا كله تجنيس في غاية البشاعة والركاكة والبهجانة " (٣) .
من كل ما يهب للشعر جماله وقيمه الفنية ، وهو عنصر الخيال الذي يجعل ، وتقع الشعر أقوى في النفس وتأثيره أعمق ، نرى ذلك واضحا

(١) الموشح للمرزباني ص ١٤٢ .

(٢) انظر الفصل الأول من الباب الثالث من هذا البحث حيث تعرضنا

لهذه القضية بشيء من التفصيل .

(٣) الموازنة ص ٢٥١ .

حتى — أولئك الذين ينادون بضرورة التسكك بالجانب الديني
الأخلاقي في الشعر ، فقد رأينا عهد الملك رغم اهتمامه بهذين العنصرين
في الشعر ، إلا أنه ينبغي أن يكون ما أشده الراعي الشعري شعرا ، وذلك
أنه أقرب ما يكون إلى النظم وأبعد ما يكون عن الشعر ، فلم يستطع الشاعر
أن ينقل إلينا الفكرة مؤثرة ولم تشر إلى أي معنى نفسي .

إن الصدق بمعناه المعتاد أمر ينبغي ألا نتجاهله فالتقاد ،
وأن كانوا يدركون قيمته في العمل الشعري ، إلا أنهم يستعملون
" الصدق " بمعنى مخالف عن المعنى المألوف ، وهو المعنى الخارجي
لكلمة " صدق " فكثيرا ما يترك هذا المعنى محل محله معنى آخر ،
وهو صدق التجربة أو الصدق الشعري ، ويقصده صدق الشاعر
وأمانته وقدرته على التعبير عن دقائق تجربته الداخلية ، بصرف النظر
عن اتساق هذه التجربة مع حرقية الواقع الخارجي أو عدم اتساقها .

فإذا قال حسان بن ثابت :

وَأَنْ أَحْسَنَ بَيْتٍ أَنْتَ قَائِلُهُ

بَيْتٌ يَقَالُ إِذَا مَا قُلْتَهُ صَدَقَ

فإن هذا الشاعر يعبر عن هذا المذهب ، لأنه يشترط في
الشعر الصدق الخارجي بالإضافة إلى الصدق الشعري ، مما يجعلنا
نتساءل عن الصدق الشعري أو الداخلي ، ماذا يعني عندهم ■

بما أن الشعر كلام مخيل ، فإن سبيله إلى التخييل هو
التشيل والتشبيه والاستعارة وغيرها من الأساليب الفنية . من هنا يكون
مجال الشاعر هو النفس وليس العقل ، وهو باستخدامه طرق التخييل ،
إنما يخاطب القوة النزوعية في النفس تلك التي تستجيب لهذا الشعر ،

لأن التخييل كما يقول ابن سينا : " معد نحو قبض النفس وبسطها " (١) وهو إذ يفعل ذلك يوه كد لنا أن الشعر يصدر عن انفعال واع ، هو الانفعال المبدع الذي يوصل به الشاعر أحاسيسه وانطباعاته — من الأشياء إلى القارىء .

وهذا الأمر عرف منذ أرسطو عندما قال : ان " الأساساة " تعمل على تطهير المتفرج من الأوهام والشهوات ، ويمكننا أن نرى ذلك - أيضا - عند شراح أرسطو من المسلمين ، فقد رأوا أن الشعر وثيق الصلة بالانفعالات التي تتأثر بها نفس المبدع / بدورها في المتلقى ، لذلك كان الشعر شديد التحريك للانفعال ، يتضح ذلك عند حديث ابن سينا عن غايات الشعر عند العرب حيث يقول : أن " العرب كانت تقول الشعر لوجهين أحدهما ليوثر في النفس أمرا من الأمور تعديه نحو فعل أو أفعال ، الثاني للعجب فقط . (٢)

فالشعر عند أرسطو والشرح العرب لكتابه " فن الشعر " يمثل لدى المبدع والمتلقى تخلصا من الطاقة الانفعالية ، لأنه لا يخاطب الفكر ، بل يخاطب الخيلة ، فتنبه في المتلقى انفعالات ماثلة لتلك التي أثارت التجربة عند المبدع ، وهو بهذا تصل أحاسيسه التي عاشها وجربها إلى المتلقى الذي يتأثر بها بدوره ، فيحس بأحاسيسه .

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ص ١٦١ .

(٢) المرجع السابق ص ١٢٠ .

ولقد أدرك النقاد أثر الانفعال في الابداع الفني ، وجدر بنا أن نقف عند بعض من تلك الملاحظات التي ابداءها نقادنا حينما صدق الداخلي ، وأن كانوا لم يمشروا إلى هذا المصطلح إشارة صريحة . ولكن يفهم ضمنا أن المراد به الصدق الداخلي ، لأنها تلقى الضوء على جانب مهم من جوانب الابداع الفني .

لقد أحس ابن قتيبة بما للصدق الداخلي من أثر في عملية الابداع الشعري ، لذلك فاضل بين نسيب جميل وكثير ، وقدم جميلا عليه وعلى أصحاب النسب جميعا في النسب - لأن - جميلا كان صادق الصباة ، وكان كثير يتقول ولم يكن عاشقا ^(١) . لقد أدرك ابن قتيبة أن الحب ينوع هذا اللون من الشعر ، وهرف أن العاطفة إذا كانت حقيقية صادقة أثرت في الشعر فجعلته قويا مؤثرا .

ولنا أن نشاء ل بعد هذا ، هل ينبغي لكي تكون التجربة الشعرية صادقة أن تكون ما قد مر به المبدع فعلا ، أو بمعنى آخر ، هل ينبغي أن تكون تجربة واقعية ؟

لم يقل أحد من النقاد بذلك - فيما أعلم - بل المهم عندهم صدق التعبير عن تلك التجربة سواء كانت ما جر به المبدع أم ما وقع تحت سمعه وبصره وأثر فيه ، صدق ذلك ما نعرفه عن كل من جميل وكثير

(١) الشمس الشعراء ٥٤٥/٢

فكلاهما قرن اسمه باسم من أحب . فقليل جميل بشينة . وكثير عزة ، ولكن الفرق بينهما ————— أن الأول كان صادق الحب ، لذلك استطاع أن يعبر تعبيراً صادقاً يستطيع أن يشعر به من أحسن بمخاطفة الحب حقاً ، أما الآخر ، فقد كان يتقول ولم يكن عاشقاً على حد تعبير ابن قتيبة ، لذلك كان تعبيره دون ذلك ، وقد صبر عن ذلك قداسة حيث يقول : " إن المحسن من الشعراء فيه - الغزل - هو الذي يصف من أحوال ما يجده ، ما يعلم به كل ذي وجد حاضر أو دائر أنه يجد ، أو قد وجد مثله ، حتى يكون للشاعر فضيلة الشعر " . (١)

كما صرح عنه القاضي الجرجاني عند حديثه عن " السهل المستنع من شعر البحتري " ، فبعد أن عرض عدداً من النماذج الشعرية التي تمثل هذا اللون من الشعر ، وتساءل عن تأثيرها في نفس المتلقي قائلاً : " ثم تأمل كيف تجد نفسك عند انشاده ، وتفقد ما يتداخلك من الارتجاج ، وتستغفك من الطرب إذا سمعته ، وتذكر صباه إن كانت لك تراها مثله لضحك ، ومصورة تلقاء ناظرك " . (٢) فهذا من قوة الخيال وتأثير الانفعال فيه يتولد هذا النوع من الشعر قوياً مؤثراً ، خاصة إذا وافقت هذه المعاني حالات مشابهة عند المتلقي تضاعف حسن موقعها ، " فإن قلت هذا نسيب والنفس تهش له ، والقلب يعلق به ، والهوى يسرع إليه ، فانشد له في المديح " . (٣)

(١) نقد الشعر ، ص ١٢٦ .

(٢) الوساطة ص ٢٢ .

(٣) السابق ص ٢٢ .

فنجاح الشاعر في التعبير عن هذه التجربة أو تلك يكون نتيجة اشتراك بين الخيال والانفعال ، ثم الجهد الذي يبذلها المبدع ليتم له اخراج بناء فني متكامل ، فاحسن ما يقدمه الحدث للمبدع أن يقترح عليه فحسب ، وعليه بعد ذلك أن يختار صوابه ، لذا لن تكون هناك تجربة فنية صادقة ، الا بالنسبة للمبدع الذي يعرف كيف يلتقطها ويغيد منها ، فلمن بالضرورة أن يمر المبدع بالتجربة فعلا . ولا أن يلاحظها تحدث في الواقع ، فالشاعر بحساسيته وحدة انفعاله يتأثر بما يشاهده ويختزن هذه الانفعالات في نفسه حتى يتكون لديه رصيد من التجارب ، فإذا ما خطر له أن يكتب في موضوع ما أو اتفعل بمنظر ما استمد من هذا الرصيد من التجارب الذي اختزنه في نفسه عبر السنين .

معنى ذلك أن التجربة يمكن أن تكون نتيجة لاستعادة الشاعر تجربة سابقة ماثلة في انفعاله لانفعاله الجديد الذي يريد الكتابة فيه . وليس من الضروري أن يمر بتجربة جديدة ، ولا أن يشاهد تجربة جديدة ، ولعل هذا هو الفارق بين جميل وكثير ، فالشاعر عطية فنية مركبة يشحن فيها الشاعر كل علاقاته من عقلية ونفسية وتعبيرية . " ان الشاعر إذ يندمج في الاشياء يضي عليها مشاعره ، وقد قبل ذات يوم ان الفنان يلوّن الاشياء بدمه " . (١)

(١) التفسير النفسي للأدب د/ عز الدين اسماعيل ١٩٦٢ م ، دار العودة ودار الثقافة بيروت ص ٦٥ .

من هنا رأينا النقاد يرفضون الشعر الذي يخلو من حرارة العاطفة

أو الانفعال . صفوته بالبرود والتكف ، بل رأينا من خلال التحليل الناظر إلى الفرق بين الشعر الناتج عن الطبع وبين شعر الصنعة ، والناظر إلى الكلمة يتضحها ليعرف مدى ملائمتها لهذه الحالة النفسية أو تلك ثم ان كلمة شعر تشير إلى ركيزة أساسية فيه ينهني وضعها في الاعتبار عند تقويمه أو صياغته ، وهي الاحساس أو الشعور الذي تولد عنه العمل ، وهذا ما تنبه إليه نقاد العرب حين رفضوا تلك الأشعار التي لم يراع فيها المبدع الموقف النفسي لحظة الابداع في التجربة التي يقدمها للمتلقى من ناحية ، وطئيره في النفس من شاعر وأحوال من ناحية أخرى . لأن الشعر بما يعكس من أحاسيس وشاعر ، لا بد أن يكون صادرا عن احساس صادق ، حتى يكون المتلقي شاركا له وجدانه ومواقفه .

لهذا قالوا ينبغي أن يكون العمل الابداعي مرتبطا بالاحاسيس

والمشاعر التي كانت سببا فيه ، فالشاعر الذي يقول في وصف شقاء —
النعمان :

كَانَ شَقَاقِ النَّعْمَانِ فِيهِ
شَبَابٌ قَدْ رُوِيَ مِنَ الدَّمَاءِ

فهذا التشبيه ، وان كان مضيها من حيث وجه الشبه ، فإنـه
 يستشع ساقط ، لبشاعة ذكر الدماء ، كما أن الشاعر لم يراع الحالة
 النفسية لحظة الابداع ، فالمعروف أن رؤية الرياح وما تكتنفها من
 الأشجار الباسقة والأعشاب الغضة اللينة والهزود والرياحين التي تعطر
 ما حولها تثير في النفس حالة من الأُنس والفرح ، يستحيل معها أن يخطر
 في بال من يقوم بوصفها ذكر الشياح العروية بالدماء ، لأنهم

" لا تشبهها ولا تناسبها من ناحية الحالة الكائنة في النفس بسبب كل منهما". (١)

ومثله قول أبي محجن الثقفي في وصف قينة (٢)

وترفع الصوت أحيانا وتخفيضه
كما يطن ذياب الروضة الفرد

حقا . " فأى قينة تحب أن تشبه بالذياب " (٣) ، ومن ذلك قول أبي عون الكاتب :

تلاعبها كف المزاج محبه
لها ، وليجري ذات بينهما الأثمن
فتزهد من تبه عليها كأنها
غريرة جذر قد تخطبها المس

لقد أحسن هذا الناقد بقصة الكلمة ، وما توحى به من معان روحية ونفسية ، فهي أهم عنصر في الشعر ، فإذا استعمل المبدع كلمة ما ، فينبغي أن تكون موحية بالمعنى الذى تجرى في سياقه دلالة عليه واصفة للحالة النفسية ، وملائمة لها ، وهذا يحتاج إلى التمييز بين الكلمات وهذا التمييز يقوم أساسا على القيمة الشعرية التي يمكن

(١) التصوير البياني ، دراسة تحليلية لسائل البيان ، د . محمد محمد أبو موسى ، ص ١٢٨ .

(٢) أبو محجن الثقفي : عمرو بن حبيب بن عمرو الثقفي أحد الشعراء الكرام في الجاهلية والإسلام أسلم سنة ٥٩ هـ هجرة رؤى عمدة الأحاديث . الأعلام المجلد الخامس ص ٧٦ .

(٣) العمدة ٣٠٢/١

أن تعطىها الكلمة للتجربة الشعرية ، فما كان منها يغني التجربة
ويشربها ويحيطها ايحاء قويا تكون مقبولة في كل الاحوال ، أما إذا
لم يلمسوا فيها شاعرية وكانت قلقة ناهية في سياقها استقبحوها واستشعروها
فكلمة " ذهاب " في بيت أبي محجن لا تؤدى الغرض منها ، فقد
اراد بها الشاعر هنا ، وصف صوت تلك المغنية الذي أطربه وأشجاء ،
وما أبعد هذا اللفظ من معنى الاعجاب والطرب وفي هذا اهدار لجزء
مهم من معنى البيت ، وكذلك الحال في بيت ابن أبي عون كلمة " تخطبها "
وكلمة " المس " من الكلمات الناهية التي لا تدل على الحالة النفسية
للبدع ، أعني الانس والمحبة ، وهو المعنى والغرض الاساسي والمغزى
من التشبيه ، الذي هو وصف هذا المشروب ، لأن ما يشرب بوصف عادة
بالحلاوة والعذوبة ، وانه صافي اللون نقي من كل شائبة حتى يطبه ،
" لكن من ذا يطيب له أن يشرب شيئا يشبه بزبد المصروع ، وقد تخطبه
الشیطان من المس " (١) فلو أن هذا الشراب له طعم العسل وسلاسة
الماء وصف بهذا الوصف " لكان مقبلا بشعا " (٢)

ولهذا تنبه النقاد إلى أنه ينبغي أن تكون الصورة مرتبطة
بالاحاسيس والشاعر التي تحيط بها ، وهذا هو عمل الخيال ، فهو
الذي يعمل على انتقاء الكلمات الملائمة للمعاني " كالمدح في حال
الفاخرة ... وكالهجاء في حال مباراة المهاجس والحط منه حيث

(١) العمدة ١ / ٣٠١

(٢) السابق ١ / ٣٠١

ينكرفيه استماعه له وكالمراشي في حال جزع المصاب وتذكر
مناقب المفقود عند تأبينه والتعزية عنه ، وكالغزل والنسيب عند شكوى
العاشق واهتياج شوقه وحنينه إلى من يهواه .^(١)

لذلك كله كان الخيال عاملاً رئيساً في الكشف عن تلك المعاني
فاذا قال الشاعر :

فَلَوْلَا الرِّيحُ أَسْمَعُ مِنْ بَحْبَرٍ
صَلِيلِ الْبَيْضِ تَفَرَّعُ بِالذَّكُورِ^٢

قال بعض النقاد : " إنه كذب بيت قالت العرب " ، وإذا تساؤلنا
عن السبب في ذلك ، قيل : أن " بين حجر - وهي قصبة اليمامة - وبين
مكان الواقعة عشرة أيام " ^(٣) قلنا أن هذا الحكم يكون صحيحاً في
حالة ما إذا كان هذا الكلام صادراً عن أحد جغرافي الجزيرة ، أما وإنه
قول شاعر ، فهذا الحكم جائز ، فالشعر لا يقاس بهذا المعيار ، وهو
الصدق والكذب ، لأنه حقيقة لغوية ليس لها وجود خارج إطار هذا
التركيب الذي وجدت فيه .

فالشعر إذا ما أخذناه بمقياس الصدق والكذب بمعناها
الحرفي صار كذباً دون شك ، ولكن نظراً ، لأن الشاعر يقدم تجربته هو ،
فإننا لا نستطيع أن نصفه بالكذب ، متى ما أدى هذه التجربة بأمانة

(١) عيار الشعر ص ٢٣ ، ٢٤٠ .

(٢) العدد ٦٢ / ٢ .

(٣) السابق ٦٢ / ٢ .

وصدق . وعلى ذلك ، فان الشعر يوصف بالصدق الداخلي ولا يوصف
بالكذب الا اذا قيس بمقياس حدوثه في الواقع كما رأينا في بيت المهلهل ،
فاذا قال المحترى :

■ والشعر يغني عن صدقه كذبه ■

فان ذلك ينفي أن يفهم على أن الشعر يغني فيه الصدق في التعبير
عن التجربة عن الصدق الخارجي .

وهذا بطبيعة الحال يمثل مذهباً أو اتجاهات آخر غير مذهب
حسان السابق ، لأنه يشترط صدق التعبير في التجربة عن الصدق
الخارجي ، ولكن ماذا يراد بالكذب هنا ؟ وما موقف النقاد منه ؟

ان من يتابع تاريخ النقد العربي القديم يجد نفسه أمام
موقفين من قضية الكذب في الشعر ، فبينما نجد اتجاهات ، يطلب الاعتدال
وعدم الغلو ^(١) والاستحالة ^(٢) ونجد اتجاهات آخر قائما على اعتبار
الشعر غاية في حد ذاته ، وهو تصور انجاز الى أن الصدق لا يدخل
في تقويم الشعر ، بل ان الشعر عندهم ليس له ارتباط بدين أو خلق ،
ما نجم عنه اعتبار الشعر فنا قائما بذاته ..

ويتجلى هذا الاتجاه في قول الأصمعي : " الشعر نكد بابه
الشر ، فاذا دخل في الخير ضعف " ^(٣) ، وعدم رأيه هذا بشعر حسان
ابن ثابت ، فقد كان " فحلا من فحول الجاهلية ، فلما جاء الاسلام سقط
شعره " ^(٤) .

(١) الغلو : تجاوز حد المعنى والارتفاع فيه الى غاية لا يкар

يبلغها كقول تائب شرا :
صَوْمٌ كَيَوْمِ الْعَبَكَيْنِ وَعُطْفَةٌ ■ عَطَفْتُ وَقَدَسَ الْقُلُوبُ الْحَنَاجِرُ

الصناعتين ص ٣٩٤ ، نقد الشعر ص ٢١٤ .

(٢) الاستحالة أن يأتي الشاعر بمعنى يستحيل وقوعه ، ولا يمكن وجوده
ولا تصوره في الوهم مثل كون الشيء أسود أبيض وطالعا نازلا ، وهي

من عيوب الشعر . انظر سر الفصاحة ص ٢٤٢ ، ٢٤٣ .

(٣) (٤) الشعر والشعراء ص ١٨٨ .

على اعتبار أن الشعر متى تناول معنى يقوم على أساسه الدين وتتطلبه الأخلاق ، لا يمكن التعبير عنه بصيغة فنية ، وهذا تطور يقوم على أساس الفصل بين الصورة والمحتوى من جهة ، وإن طابع الشعر الحق - عندهم - يقوم على القدرة على الاستماع الحسي وليس له أن يهتم باستماع العقل من جهة أخرى .

لهذا نرى أنه لا بد من وقفة أمام بعض من تلك الآراء التي تشل كل اتجاه من هذين الاتجاهين : وقفة فيها كثير من التأمل ، لمعرفة الأساليب التي أدخلت تحت هذا المسمى "كذب" وهل تقف عند بلوغ النهاية المحدودة في المعنى ؟ أوتتجاوز ذلك المسمى الاسراف والكذب والادعاء ؟ وسأعرض لبعض أمثلة هذه الأساليب التي حكم عليها بالكذب بالتحليل والدراسة ، لتعرف أي الاتجاهين أكثر اثرًا للنص : هل هو ذلك الاتجاه الذي يحكم عليها بالكذب ، أو ذلك الذي يقبل تلك الأساليب في سياقها الخاص ويحكم عليها من خلال وجودها المخفى .

ومن الأمثلة في هذا الصدد ما نراه عند ابن قتيبة - فقد كان فيما نعلم - أول مطلق لهذا اللفظ "كذب" ، وذلك في رده على الطاعنين على القرآن الذين يقولون فيه بالكذب ، يقول تعليقاً على قوله تعالى : ﴿ فما بكثرت عليهم السماء والأرض وما كانوا منظرين ﴾ (١) .

تقول العرب اذا أرادت تعظيم مهلك رجل عظيم الشأن رفيع المكان ، عام النفع ، كثير الصنائع ، " أظلمت الشمس له ، وكسف القمر لفقده ، وبكته الريح والهرق والسماء والأرض ، يريدون المبالغة في وصف المصيبة ، وأنها شلت وصمت . وليس ذلك بكذب ، لأنهم جميعا متواطئون عليه ، والسامع له يعرف مذهب القائل فيه " . (١)

(٢)

(وهكذا يفعلون في كل ما أرادوا أن يعظموه ويستقصوا صفته) .

ولقد أفاد ابن قتيبة من هذه الكثرة الكثيرة لهذا النوع من الأسلوب في الكلام العربي نشره ونظمه منذ العصر الجاهلي حتى الفترة التي عاش فيها ، فاستعان بها للرد على أولئك الذين يطعنون على القرآن استعماله لهذا الأسلوب ، وما ذاك إلا أن هذا مذهب القوم ، فجاء القرآن على سننهم ، كما أن هذا الموقف من ابن قتيبة يدل على أنه يعبر عن الذوق العربي الأصيل ، الذي يحكم على الشعر من خلال أدائه اللغوي والاجادة فيه دون الرجوع إلى تحكيم الواقع الخارجي .

ولقد أشار ابن قتيبة إلى كثير من النصوص التي تشل هذا

الأسلوب فمنها قول النابغة في وصف سيف :

تَقْدُ السُّلُوقُ الضَّافِ نَسْجَهُ

وَتَوْقِدُ بِالصَّفَاحِ نَارَ الْحَبَابِ

(١) تأمل شكل القرآن ، ابن قتيبة شرحه ونشره السيد احمد

صقر ص ١٦٢ ، ١٦٨ .

(٢) السابق ص ١٦٨ .

ذكر أنها تقطع الدروع التي هذه حالها ، والفارس حتى تبلغ
الأرض فتورى النار إذا أصابت الحجارة . (١)

وقول النمرين تولب في صفة سيف : (٢)

تَظَلُّ تَحْفَرُ عَنْهُ إِنْ ضَرَبَتْ بِهِ
بَعْدَ الذَّرَاعَيْنِ وَالسَّاقَيْنِ وَالْهَادِي
يقول : " رتب في الأرض بعد أن قطع ما ذكر ، واحتاج أن يحفر
منه ليستخرجه من الأرض " . (٣)

بل وذكر قول عنتره :

وَأَنَا الْمَنِيَّةُ فِي الْمَوَاطِنِ كُلِّهَا
وَالطَّمَنُ مِنِّي مَا بَقِيَ الْأَجَالُ (٤)

وقول بشار بن برد :

إِذَا مَا غَضِبْنَا غَضِبَ مَضْرِبَسَا
هَتَكْنَا حِجَابَ الشَّمْسِ أَوْ قَطَرَتْ دُمَا (٥)

(١) السابق ١٧٢/٢

(٢) النمرين تولب : شاعر مخضرم أدرك الإسلام فأسلم وحسن إسلامه
ووفد إلى النبي صلى الله عليه وسلم وكتب له كتاب وروى عنه حديثا
كان أحد أجواد العرب المذكورين وربما نهم وشاعرا فصيحاً جريئاً
الأغاني ١٩/١٥٧

(٣) تأصل شكل القرآن ص ١٧٣

(٤) السابق ص ١٧٥

(٥) السابق ص ١٧٥

(١)

وقول طريح الثقي :

لَوَقَلْتُ لِلسَّيْلِ دَعِ طَرِيقَكَ وَالْ
مَوْجُ عَلَيْهِ بِالْبَهْضِ يَعْتَلِجُ
لَارْتَدَّ أَوْ سَاخَ أَوْ لَكَانَ لَسَاخُ

(٢) فِي سَائِرِ الْأَرْضِ عَنْكَ مَنَعْرَجُ

فهذه الأشعار وغيرها كثير ما أجازته واستحسنه ابن قتيبة .
واستنكر ذلك الموقف المتشدد من بعض أهل اللغة ، فيقول : وكان
بعض أهل اللغة يأخذ على الشعراء أشياء من هذا الفن وينسبها
فيه إلى الإفراط وتجاوز المقدار وما أرى ذلك إلا جائزا حسنا على ما
بيناه من مذهبهم . (٣)

فابن قتيبة يحترم هذا الأسلوب ويتذوقه على صورته
التي ورد عليها في كلام العرب نثره وشعره ، فهو لا يأخذ كلام الشاعر
على التحقيق والتحديد ، فإن ذلك متى اشتهر في الشعر قضى على
فاعليته وجماله .

(١) طريح الثقي : طريح بن اسماعيل الثقي ، شاعر مجيد من
مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية مات سنة ١٦٥ ، الشعر
والشعراء ص ٤٥١ .

(٢) تأهل شكل القرآن ص ١٧٥ .

(٣) السابق ص ١٧٢ - ١٧٣ .

واللغة الشعرية لا تقتضي هذا التحقيق والتحديد لأنها
مستوى آخر من الأدب يختلف تماما عن اللغة العادية ، الأمر الذي
جعل ابن قتيبة يعد من يحكمون على هذا الأسلوب بالكذب انه من
اشنع جهالاتهم وأدلتها على سوء نظرهم وقلة افهامهم " . (١)

ولما كانت المعاني الشعرية " الواجب فيها قصد الغرض
المطلوب على حقه وترك العدول عنه إلى ما لا يشبهه " ، كما يقول قدامة
فإن هذا القصد في كثير من الأدب حيان لا يتحقق الا بالانحراف باللغة
العادية ، وذلك أن اللغة الشعرية في حقيقتها لغة رمزية والعلاقة فيها
بين ما تصوه وبين الواقع منفكة ، فإذا قال الشاعر :

يُرِيدُ الرِّيحُ صَدْرَ أَبِي بَرٍّ
وَرَغَبٌ عَنْ دِمَاءِ بَنِي عَقِيلٍ

فليس يعنينا في هذا السياق الا ما يحدث في نفوسنا من
تصور وتخيل ، لهذا الريح الذي يختلف تماما عن أي ربح كنا قد عرفناه
سابقا ، فهو يريد ورغب ، أما البحث فيما إذا كان يقع منه هذا الفعل
أولا ، فهذا ليس هنا مجال بحثه ، لذلك عرف ابن قتيبة دور الكلمة في
السياق ، من هنا لم يحكم عليها بالكذب ، وهذا ليس رأيا فرديا له ، ولكن
بسبب أعراف متوارثة ، وهذا هو ما حمله على أن يقول : " لو كان المجاز
كذبا ، وكل فعل ينسب إلى غير الحيوان باطلا كان أكثر كلامنا فاسدا " . (٢)

(١) تأويل شكل القرآن ص ١٣٢ .

(٢) السابق ص ١٣٢ .

فلو قلنا ان الريح هنا ، هو ذاك الريح المعروف ، فاننا بذلك نقضي على فعالية الكلمة في البيت ، ونحكم عليها بالجمود والثبات ، ولكن لو اطلقنا اسرها واطناها ككلمة شعرية داخل سياق ، فاننا بذلك نكسب دلالة جديدة لهذه الكلمة المعروفة " الريح " وبالتالي تشير في ذهن كل ما يمكن اثارته من تصورات شاركت في صنعها عوامل نفسية واجتماعية وثقافية لا حصر لها ، ولكننا بذلك اعطيناها حقها ككلمة شاعرية ، وليس ككلمة معجمية .

غير أن هذا الدفاع من ابن قتيبة عن لغة الشعر في كتابه " تأويل مشكل القرآن " يختلف تماما عما جاء في كتابه " الشعر والشعراء " ولعل ذلك يرجع الى ان ابن قتيبة قد ألف " الشعر والشعراء " قبل " تأويل مشكل القرآن " ، فيكون ما في التأويل رجوعا عما في : " الشعر والشعراء " ، وان كنا لا نملك الدليل بأولية التأليف لكتاب " الشعر والشعراء " ، وانما الذي يدعونا الى هذا القول : هو حسن الظن بعلمائنا أن يكون في أقوالهم تناقض (١) .

والذي يقوى هذا الاحتمال " أن ابن قتيبة يعتمد في وصف بعض من الاشعار السابقة - بالافراط والكذب على أقوال غيره ، حيث يقول في الشعر والشعراء عن النابغة : " وأخذوا عليه قوله في وصف السيوف

(١) انظر المبالغة في البلاغة العربية ، عالي سرحان القرشي ،

مطبوعات نادي الطائف الأدبي ١٤٠٥ م ، ص ٣٩٤ ، حيث

أرجع هذا الاختلاف الى التناقض .

* تَقْدُ السُّلُوقِ الضَّافِ نَسْجَهُ (١) . . . البيت

ويقول من النمرين تولب : * وما يعاب عليه قوله في وصف

سيف :

* تَظَلُّ تَحْفَرُ عَنْهُ إِنْ ضَرَبَتْ بِهِ (٢)

ويقول من المتلمس (٣) : * ومعاب قوله *

أَحَارَتْ إِنْ لَوْتُ سَاطُ دِمَاؤُنَا
تَزَالُنْ حَتَّى لَا يَمَسُّ دَمٌ دِمَا (٤)

ويقول سهل بن زبيدة : * وهو أحد الشعراء الكذبة لقوله :

* وَلَوْلَا الرِّيحُ أَسْمَعُ أَهْلُ حَجَرٍ . . * . . البيت (٥)

ويقول من عنتره : * ومن افراطة قوله :

وَأَنَا النِّمَّةُ فِي الْمَوَاطِنِ كُلِّهَا

وَالطَّمَعُ مَتَى سَابِقُ الْأَجَالِ (٦)

بينما كان في التأهل يقول برأيه ، وإن كان يسنده في ذلك الذوق العربي العام .

(١) الشعر والشعراء ص ٩٢ .

(٢) السابق ص ٩٢ .

(٣) المتلمس واسمه جرير بن عبد المسبح من بني ضبيعة ، شاعر

جاهلي مجيد ، الشعر والشعراء ص ٩٩٧ .

(٤) الشعر والشعراء ص ١٠١ .

(٥) السابق ص ١٨٢ .

(٦) السابق ص ١٥١ .

لقد كان هذا السمو بمكانة الشعر منها على تصور أن للشعر
لفتة الخاصة التي تعمل على تشكيل معطيات الواقع الخارجي ، بما
يلائم نظرة المبدع له دون خضوع لمقياس صدق أو كذب " فالقوم
متواطئون عليه والسامع له يعرف مذهب القائل فيه " (١) على حد
قول ابن قتيبة ، فعمدا يستعمل الشاعر الكلمات ، فانه يستعملها بقصد
التعبير عن الاحساسات أو المشاعر والمواقف العاطفية أو يقصد اثارتها
عند الخير " (٢)

من هنا كانت لغة الشعر غير واقعية أبدا في طرف واحد
من النقيضين اللذين هما الصدق والكذب إذ أنهما يقومان على
الخيال ، والخيال يخرج عن كليهما .

وهذا ما أخذ به قدامة ، حيث يقول : " ومن أنكر على مهلهل
والنمر وأبي نواس قولهم المتقدم ذكره يعني - قول مهلهل السابق :
﴿ فَلَوْلَا الرِّيحُ أَسْمَحُ مِنْ بِحَجَرٍ ﴾ (٣) ... البيت

وقول النمر بن تولب :

﴿ تَظَلُّ تَخْفَرُ عَنْهُ إِنْ ضَرَبَتْ بِهِ ﴾ ... البيت

وقول أبي نواس :

﴿ وَأَخَفَتْ أَهْلَ الشُّرُكِ حَتَّى أَنَّهُ
لَتَخَافَكَ النُّطَفُ الَّتِي لَمْ تَخْلُقْ ﴾

(١) تأويل مشكل القرآن ص ١٦٨ .

(٢) مهدي ، النقد الأدبي ، رشاردز ترجمة د / مصطفى بدوي ص ٧٠ .

(٣) هكذا جاءت رواية البيت عند قدامة " من بحجر " .

(١)
فهو مخطئ ، لأنهم وغيرهم من ذهب الى الغلو ، انما أرادوا المبالغة ،
فالمبالغة عنده محسوسة ، فطالما كانت تستعمل استعمالا يثير التجربة
الشعرية ، وتعمل على تأسيس السياق الابداعي لها ، فمسألة صدقها أو
كذبها لا تظراً على ذهن المتلقي ، لأنه يكون مشغولاً بما تثيره في نفسه
من تجارب حسية وذهنية وروحية ، وهذه هي ميزة الفن العظيم .

حقاً ، " ان المدى البعيد جداً ، بين معرفة مدلول اللفظ
(٢)
اللغوي في النص الأدبي ، واستحضار الصورة النفسية التي يشعها " ،
ولكن قداية بحسه الفني استطاع أن يصل الى ذلك البعد ، فقد نظر الى
الكلمة في ذاتها ، وفي ضوء استعمالها وسياقها الذي وجدت فيه ،
واعتبرها عنصراً أساسياً يعتمد عليه العمل الفني .

وذلك في اعتراضه على أولئك النقاد الذين أخذوا جانب المبالغة
الذبياني في طعنه على حسان بن ثابت - رضي الله عنه - في قوله :

لَنَا الْجَفَنَاتُ الْخَرُّ يَلْمَعْنَ بِالضُّحَى
وَأَسْيَافُنَا يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدَةٍ دَمًا

فهم " يرون موضع الظمن على حسان في قوله : "الخر" وكان مكنياً أن
يقول : البيض ، لأن الغرة بياض قليل في لون آخر غيره ، وقالوا :
فلو قال " البيض " لكان أكثر من الغرة ، وفي قوله : " يلمعن بالضحى "

(١) نقد الشعر ص ٦٢ .

(٢) النقد والفن ص ٢٤٣ سيد قطب ، مقال من مجلة الكاتب

المصري العدد ١٠ ، يولييه ٤٦ .

ولو قال : " بالدجى " لكان أحسن ، وفي قوله :
 " وأسيفنا يقطرن من نجدة دما " ، قالوا : ولو قال : " بجرين "
 لكان أحسن ، إذ كان الجرى أكثر من القطر .^(١)

إن ما عده البعض مأخذا على حسان ، هو في الحقيقة خطأ منهم ،
 " وأن حسان مصيب إذ كانت مطابقة المعنى بالحق في يده " .^(٢)
 انطلاقا من أن محور عمل الشاعر هو اللغة التي يتصرف فيها على قدر
 عمق رؤيته واستثماره للأشياء ، فمن ذلك أن حسانا لم يرد بقوله :
 " الغر " أن يجعل الجفان بيضا ، فإذا قصر عن - أن - تصوير جميعا
 بيضا تنقص ما أراد ، ولكنه أراد بقوله : " الغر " الشهوات ، كما
 يقال : " يوم أغر " ، " ودغرا " ، وليس يراد البياض في شيء من
 ذلك ، بل يراد الشهوة والنباهة .^(٣)

فأما قول النابغة : في " يلمعن بالضحى " وأنه لو قال :
 " بالدجى " لكان أحسن من قوله : " بالضحى " ، إذ كل شيء يلمع
 بالضحى ، فهذا خلاف الحق وعكس الواجب ، لأنه ليس يكاد يلمع بالنهار
 من الأشياء إلا الساطع النور الشديد البياض ماله أدنى نور وأيسر
 بصيص يلمع فيه ، فمن ذلك الكواكب ، وهي بارزة لنا ، مقابلة لأبصارنا
 ، دائما تلمع بالليل ، ويقل لمعانها بالنهار حتى تخفى ، وكذلك السراج
 والمصابيح ، ينقى نورها كلما أضحى النهار ، وفي الليل تلمع عيون السباع
 لشدة بصيصها ، وكذلك المراح حتى تغال نارا .^(٤)

(١) نقد الشعر ص ٦١ .

(٢) السابق ص ٦١ .

(٣) السابق ص ٦١ .

(٤) السابق ص ٦٢ .

وأما قول النابغة أومن قال - ان قوله - يعني حسان -
في السيف "يجرين" خير من قوله "يقطرن" ، لأن الجرى أكثر من
القطر ، فلم يرد حسان الكرة ، وإنما ذهب الى ما يلغظ به الناس
ويعتادونه من وصف الشجاع الباسل القاتل بأن يقولوا : - سيفه يقطر دما ،
ولم يسمع سيفه يجرى دما . ولعله لو قال : يجرين دما يعدل من المألوف
المعروف من وصف الشجاع النجد الى ما لم تجر عادة العرب بوصفه " (١)
فقداسة ، وان كان يرى أن الغلو " أجود المذهبين " (٢) - الغلو
أو الاقتصار على الحد الأوسط - فإنه كما يتبين من رده على الطاعنين
على حسان بن ثابت ، فهو لا ينحاز الى هذا الجانب على إطلاقه ، وإنما
بالقدر الذي يثرى فيه هذا الأسلوب التجربة الشعرية ، وما يحدثه فيها
من استجابة فنية ، فالشعر باعتباره بنية لغوية كلية ، وذات تحكم ذاتي ،
ولأن حدوده نفسي لا شعوري ، وليس حركة عقلانية ، فإنه يستحيل أن يتم
داخله تغيير للكلمات بأن نستبدل كلمة مكان أخرى كما طلب من حسان
ويبقى شعرا بالمعنى الفني المتكامل .

وبهذا لا تكون المبالغة في كل الأحوال مقبولة ، فقد تكون
الكلمة أو الجملة ليست من المبالغة في شيء ، ولكننا نلمس فيها قوة شعرية
مشعة ، كما هو الحال في الكلمات التي عيبت في شعر حسان " الغر - يلعبن
بالضحى واسيافا يقطرن من نجدة دما " ، فهذه الكلمات والجميل تأبى الا
الانطلاق كاشارة حرة تتيح للمتلقى الذواقه أن يتعرف على طبيعته

(١) السابق ص ٦٢ .

(٢) السابق ص ٦٢ .

الموقف الذي يثار ، وحينما تستخدم الكلمات بصورة رمزية كوسيلة لاثارة المواقف ، ففي هذه الحال لا يهم الشاعر المبالغة فيها أو عديها ما دام نجح الكلام في توليد المواقف المطلوبة .

وهذا بطبيعة الحال يتوقف على قدرة الشاعر على الانتقاء ،
انتقاء الكلمة الموحية التي تؤدي أهم وظائفها حينما تتمكن من اثاره
الاحاسيس حيال موقف معين ، ومن هنا نستطيع أن نفسر الاثر الفني ،
وما يحدث في المتلقي من استجابة فنية جمالية ونغمية في آن واحد .
وبهذا الأسلوب أيضا أمكن النقاد تنقية الشعر ما هو ليس
بشعر ، وانما هو كذب وخداع للنفس ، ومن السوء بالقول الفني الى رتبته
اللائقة ، فالشرط الاساسي لهذه الكلمات أو الاسلوب المبالغ فيه أو الكاذب
- كما يحلو لهم تسميته - أن تكون الكلمة شاعرية ، فلا بد أن تكون
تجسيدا لغويا تاما يسمو بالمعنى أو كما يقول الاصمعي : " اذا احتاج
اليها افاد بها معنى " (١) وتزيد " في معنى ما ذكره .. ما يكون
أبلغ في ما قصده " (٢) ، فلا تجتلب للتقنية ، وليست لباسا للمعنى ،
ولكنها اشارة وايحاء ينفذ عليه ذهن المتلقي ، فيتعرف من خلالها
على ما تحمله من دلالات نفسية وهذا تكون علاقتها بالتجربة ايجابية .
لذلك كان " قول النابغة في معنى قول النمر بن تولب على
مذهب الاقتصار ولزوم الحد الوسط :

(١) العمدة ٥٧/٢

(٢) نقد الشعر ص ١٤١

وقد أبقت صروف الدهر منسي
كما أبقت من السيف الماني

دون قول النمر وأتى دليلاً قوياً على أن ما بقي منه أكثر مما بقي من
النايفة . وكذلك قول كعب بن مالك الأنصاري (١) في معنى قول
سهل بن وهب :
صوت الضرب :

من ساره ضرب يرعيل بعضه
بعضاً كجمعة الأتاء المحرق

دون قول سهل بن وهب ، لأن في قول سهل ما يدل على أن الضرب الذي
ذكره أشد وأبلغ . (٢)

وكذلك قول الحزين الكنائي في معنى قول أبي نواس :
(٣)

يغضى حياءً ويغضى من مهابته
فما يكلم إلا حين يجتسم

دون قول أبي نواس ، لأن هذا وإن كان قد وصف صاحبه بما دل
على مهابته ، فإن في قول أبي نواس دليلاً على عموم المهابة ، ورسوخها
في قلب الشاهد والغائب . (٤)

(١) كعب بن مالك الأنصاري شاعر مخضرم مجيد اشتهر في الجاهلية
، أسلم وشهد يوم أحد وأيام الخندق وهو أحد الشعراء الذين كانوا
يردون الأذى عن رسول الله صلى الله عليه وسلم .

(٢) نقد الشعر ص ٦٢ ، ٦٣ .

(٣) الحزين الكنائي : الحزين غلب عليه اسمه عمرو بن وهيب بن مالك من
شعراء الدولة الأموية .

(٤) نقد الشعر ص ٦٤ .

وإذا شاءنا عن السبب في ان هذه الأبيات - بيت النابغة

وكعب والحزبن - دون تلك أى أبيات النمر ومهلهل وابونواس ■

تبين أن السبب في ذلك ، أنها لا تحرك شاعر القارىء ولا

تشير في ذهنه من الانفعالات ما يتشوق مع الموقف الذى تعبر عنه

، وهذا يدل على الافتعال ، وانها لم تصدر من انفعال صادق ، وذلك

تكون هذه الأبيات قد فقدت شرطاً أساسياً من شروط الابداع ، وهو :

" أن تكون الالفاظ نابعة من تجربة حقيقة ، وليس مصدرها العادات

الكلامية أو الرغبة في التأثير أو التصنع أو التقليد أو غير ذلك من المحاولات

النابية التي تحول بين معظم الناس وبين انتاج شعر جيد " . (١)

وإذا كان الخيال هو صاحب الأثر الأكبر في الابداع الشعري ،

فان ذلك يؤيد صلته باختيار الكلمات وايجاد التراكيب اللغوية ، لذلك

رأينا الشريف المرتضى يحترم اللغة الشعرية ويرفض اخضاعها للمنطق

العقلي والواقع الخارجي عندما يقول : " ان الشاعر لا يجب أن يؤخذ

عليه في كلامه التحقيق والتحديد ، فان ذلك متى اعتبر في الشعر يضل

جميعه ، وكلام القوم مني على التجوز والتوسع والاشارات الخفية والايما

على المعنى تارة من بعد ، وأخرى من قرب ، لأنهم لم يخاطبوا بشعرهم

الفلاسفة وأصحاب المنطق ، وانما خاطبوا من يعرف أوضاعهم ويفهم

أغراضهم " . (٢)

(١) العلم والشعر ص ٣٢ .

(٢) امالي المرتضى علي بن الحسين الموسوي العلوي تحقيق محمد

أبو الفضل ابراهيم القسم الثاني ص ٩٥ .

في الفقرة السابقة أربع نقاط جديدة باهتمام كل من الناقـد والمتذوق للشعر.

أولها : أنه لما كانت لغة الشعر عدول عن المواضع اللغوية المعتادة ، فهي توحى بدلولات جديدة تخصها وتميزها وهذا هو سر أهمية الشعر وقيمته الفنية ، لأن الشاعر " يصور عاطفة الإنسان نحو هذا الواقع ونظراته الخاصة الشخصية إليه وموقفه منه ، ورد فعله عليه " (١)

النقطة الثانية : هي أنه لما كانت هذه هي حال اللغة الشعرية فإنها تنحرف فيها الكلمة عن معناها المعجمي عندما يقدر لها أن تأتي في سياق شعري لتتحد مع بقية كلمات السياق ، لنقل التجربة الشعرية ، وهو ما يطلق عليه الكذب أو المبالغة ، عندما تتعارض مع الواقع الخارجي أو مع الحقيقة التي يقرها العلم .

لذلك كان من العبث أن نبحث في الشعر من مطابقة الواقع أو الحقيقة ، فهذا ما لا يمكن البحث عنه في الشعر ، الذي هو نتاج الخيال الأصيل ، إذ أن الحقائق التي يتناولها ليس من المفروض أن تخضع للتصديق أو التكذيب بمعناها الحرفي ، لأن ذلك متى اعتبر في الشعر يـطـلـل جميعه .

أما النقطة الثالثة : فهي أن الشعر العربي يسمح بهذا النوع من الأسلوب ، ويمتدح مداه للتجاوز والتوسع والاشارات الخفية والايحاء

(١) محاضرات في عنصر الصدق في الأدب ، د / محمد النوهي .

على المعنى منذ زمن الجاهلية ، وهذا هو مذهب القوم ، وهو بذلك يتعدى كل محاولات إخضاعه لحكم المنطق العقلي والواقع الخارجي ، وهذا يفرض علينا قبول هذا الأسلوب ، وهو أسلوب ينبع من صلب التجربة الشعرية العربية على مر أزمنتها ، ولذلك ظل الشعر يسير في طريقه دون أى التفات إلى تلك المحاولات .

ولعل النقطة الرابعة : ذات أهمية قصوى إذ تحدد موضوع الخلاف الحقيقي بين الشعر والعلم حيث يميز طبيعة الشعر عن طبيعة العلم ، وذلك أن العلم يخاطب العقل في الإنسان بينما يخاطب الشعر القلب ، وذلك عندما يبين الفشة التي يتوجه إليها الشعراء بانتاجهم حيث يقول : " لم يخاطبوا بشعرهم الفلاسفة وأصحاب المنطق ، وإنما خاطب من يعرف أوضاعهم وفهم أغراضهم " (١) فكل ما جاء به التجربة الشعرية يمكن أن نضبطه وتنطقه أذهان مختلفة ، إلا أن هذا التذوق . يختلف باختلاف العقلية ، لهذا السبب وجدنا ضيقا في الأفق وقصورا لدى أولئك الذين يطلبون من الشاعر في كلامه التحقيق والتحديد وليس هذا بالأمر الممكن ، لأنه يقضى على ما هو جوهرى في الشعر .

لذلك ، لا يستهدف الخيال أن يكون ما يصوره من صور نسختة للأصل الذى هو الواقع الخارجى ، إن عمل الخيال هو أن يجعلنا ندرك الأشياء من جديد بفضل ما يضيف عليها من جده ودهشة ، وليس كما يفهم البعض من أن الخيال ينشئ صوراً يتأتى تحليلها بمقارنة

(١) آمالي المرتضى ، القسم الثانى ص ٩٥ .

مناصرها بالواقع الخارجي . لذلك ، فقد عاب المرتضى على الذين يفهمون الصورة الفنية على أنها ينبغي أن تكون مطابقة للواقع الخارجي .

قال شعرا " عندما يشبهون الكفل بالكيب وبالدمى وبالتسل ، يشبهون الخصر بوسط الزنبور ، ومدار حلقة الخاتم ، فهم لا يريدون ذلك على الحقيقة حيث أننا " نعلم لورائنا من خصره مقدار وسط الزنبور ، وكفله كالكيب العظيم لا استبعدناه ، واستهجننا صورته ، لنكارتها وقبحها ، وإنما اتوا بالفاظ المبالغة صنعة وتأثفا لا لتحمل على ظاهرها تحديدًا وتحقيقًا ، بل ليفهم منها الغاية المعبودة ، والنهائية المستحسنة وترك ما وراء ذلك " . (١)

أما الآمدى فإن الشعر عنده - كما يبدو - يجنح الى نسق يخالف الصدق والكذب من أجل الوصول الى حقائق جديدة عن الأشياء التي نراها ونعرفها من أجل ارتياد دقائق وأسرار لا تجليها الا عوالم الشعر ، لذلك يرى أن القيم الأخلاقية والأفكار القيمة لها دورها وتأثيرها في البناء الفني ، فهي تضفي قيمة على التجربة ، " فان اتفق معنى لطيف أو حكمة غريبة ، أو أدب حسن فذاك زائد في بهاة الكلام ، وان لم يطق ، فقد قام الكلام بنفسه ، واستغنى عما سواه " . (٢)

فالشعر ، إنما يكون شعرا لما فيه من الخيال من حيث كانت مهمة

(١) أمالي المرتضى ، القسم الثاني ص ٩٦ .

(٢) الموازنة ص ٣٨١ .

الشاعر الحقيقية ليست في أن يجي " بحكمة الهند وفلسفة اليونان ،
وأرب الفرس " (١) ، انما هو تصور روية للأشياء والأحداث ،
وان كان قوامه من اللغة كاداة للتوصيل ، لذلك كان الآمدى لا يسي
من أتى بفلسفة اليونان أو حكمة الهند ، أو أرب الفرس شاعرا ولا يدعوه
بليفا " . (٢)

من هنا نرى أن الآمدى قد أخذ على عاتقه أن يميز طبيعة
الشعر عن طبيعة العلم ، فالشاعر عنده " لا يطالب بأن يكون قوله صدقا
ولا يوقعه موقع الانتفاع به " (٣) ، ان الشعر ليس بسبيل الأمور العملية
وأن ما يعمده البعض كذبا ، هو حقيقة لغوية ، أو هو عالم متجدد يشكل
بواسطة اللغة .

فالتجربة الشعرية تستمد وجودها من ذات الشاعر ورويته
التي تدخل في تكوينها العناصر الباعثة عليها . ومن هنا يعمد
الشاعر الى تغيير المعنى ، والمعدل باللغة من أصل وضعها ويسمى
الأشياء بأسماء ليست لها ، لأنها تصطبغ بأحاسيسه ، وانفعالاته ، لهذا
كان الشعر في نظر البعض كذبا لاعتماده / عنصر الخيال ^{على} .

وعلى الرغم من وضوح آراء الآمدى في هذه القضية - على حد
فهى - الا أن البعض (٤) قد يرى فيها شيئا من التناقض وذلك فسي

(١) الموازنة ص ٣٨١ .

(٢) السابق ص ٣٨١ .

(٣) السابق ص ٣٨٣ .

(٤) انظر كتاب المبالغة في البلاغة العربية ص

موضع آخر من كتابه " الموازنة " حيث يقول : " وقد كان قوم من الرواة يقولون : أجود الشعر أكذبه " ولا والله ، ما أجوده ، الا أصدقه ان كان له من يلخصه هذا التلخيص هو هذه هذا الايراد على حقيقة الباب " . (١)

فكما يحدو أن المراد بالصدق هنا ، الصدق الفنسي ، وليس أدل على ذلك من أن هذه العبارة جاءت في أعقاب أبيات في الفراق وأثره في الفراق يقول : وما أهرفيه على احسان كل محسن قوله - البحتري - :

أَيَا سَكَنَاتِ الْفِرَاقِ بِأَنْسِهِ
وَحَالِ التَّقَادِي دُونَهُ وَالتَّزْيِيلِ
بِكُرْهِ رِضَا الْمَذَالِ عَنْهُ وَإِنَّهُ
مَخَوْ زَمَنٍ قَدْ كُنْتُ فِيهِ أَمْسَدُ (٢)

فهذا الكلام لا ينتفى بقوله : " وقد ذكر بزرجمهر فضائل الكلام وزائله ، وبعض ذلك داخل في الشعر ، فقال : ان فضائل الكلام خمس ان نقصت منها فضيلة واحدة سقط فضل سائرهما وهي : أن يكون الكلام صدقا ، وأن يوقع موقع الانزعاج به ، وأن يتكلم به في حينه ، وأن يحسن تأليفه ، وأن يستعمل منه مقدار الحاجة . . . وهذا انما أراد به بزرجمهر الكلام المنشور الذي يخاطب به الملوك مقدمه المتكلم أمام حاجته ، والشاعر لا يطالبه بأن يكون قوله صدقا . . . " (٣)

(١) الموازنة ٨/٢ هـ تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف .

(٢) مقطوعة مكونة من ثمانية أبيات .

(٣) الموازنة ص ٢٨٣ .

لقد كان الآمدى يستشعر بحدسه الفني أن الخاصية النوعية للشعر - لوجاز هذا التعبير - ترتد الى شيء أعمق وأهم من مجرد البحث عن الصدق والكذب ومطابقة الواقع . لأنه أدرك أن هناك واقعا آخر غير الواقع المادى ينهض للشاعر أن يتصك به ويصدق فيه . بل لا يكون شعرا الا اذا فعل ذلك وهو ما يسمى في العصر الحديث بالصدق الفني ، وهو مطابقة العمل الفني للتجربة الذاتية الداخلية للشاعر .

كما أن هذا الموقف من الآمدى يفسر لنا ، تلك الموازنات التي كان يعقدها بين شعر أبي تمام والبحتري ، فقد كان الأول يمثل التحول في الصياغة الفنية ، والعدول بها من مجالها الداخلى ، وهي نفس البدع ، واعتبر الشعر فعلا يحدث خارج نطاق الذات ، ولا يمتزج بالعواطف الشخصية ، لذلك جاء شعره باردا متكلفا ، اذا ما نهج هذا الأسلوب ، بينما كان للبحتري اتجاه يختلف تماما عما انتهجه أبو تمام .

وإذا كان قدامة يرى أن الغلو أجود المذهبين ^(١) ، ويمجد ابن المعتز الإفراط في الصفة ^(٢) من جملة محاسن الكلام وكلها من باب واحد ولكن له درج ومراتب فيان القاسمي الجرجاني يـرى خلاف ذلك ، يرى الاعتدال أجود ، لأن الإفراط " له رسوم متق وقسفا الشاعر عندها ولم يتجاوز الوصف حدها جمع بين القصد والاستيفاء وسلم من النقص والاعتدال " . ^(٣)

(١) نقد الشعر ص ٦٣ .

(٢) البديع عبد الله بن المعتز شرحه وعلق عليه محمد عبد المنعم

خفاجي ص ١١٦ .

(٣) الوساطة ص ٤٢٠ .

إذا توافر هذا الشرط الذي حاول القاضي أن يبين لزومه
للشعر الجيد ، وكان الشعر -عنده - " علما من علوم العرب " (١) كان
من شأنه أن يعتمد عن المجال الفاسد ، الذي يعد " عند أهل العلم
معيها مردودا ، ومنعيا مردولا " (٢) ، حينئذ فقط يصبح الشعر
ابدا ما فنيا .

وعلى الرغم من أهمية هذا الرأي إلا أن كثيرا من الشعراء - بل
جسورهم لم يسلك هذا الطريق ، فإن أهل الاغراب وأصحاب البدع
من المحدثين خاصة يعتبرون " الإفراط مذهبا عاما " (٣) فيهم ، كما أنه
" موجود كثير في الأوائل " (٤) لأن الشعر فن له مقاييسه ، وقيمه
ذاتية صرفة ، ولكننا مع ذلك لا يمكننا أن نفصله عن الواقع ، أو أن نجرده
من المعنى ، " فهو يبدأ بمعطيات خارجية وصقلها في الداخل ويخلقها
خلقا جديدا ، وهو في النهاية تركيب لفظي له رسالته " (٥) ، باعتبارها
أحد وسائل التعليم والتربية ، وأن كانت هذه إحدى غايات البعيدة .
لذلك نرى القاضي لا يحبذ تجاوز تلك الرسوم ، لأنه متى ما
تجاوزها اتسعت له الغاية وأدت الحال إلى الاحالة ، وإنما الاحالة

(١) الوساطة ص ١٥٠

(٢) السابق ص ٤٢٨

(٣) السابق ص ٤٢٠

(٤) السابق ص ٤٢٠

(٥) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، اليزابيث ■ ور ، ترجمة د / محمد ابراهيم
الشوش نشرات مكتبة شيمه ، بيروت ص ١٠٥

نتيجة الإفراط وشعبة من الاغراق". (١) وخرج على الناس بشل قول أبي نواس :

وَأَغَفَّتْ أَهْلَ الشُّرْكِ حَتَّى إِنَّهُمْ
لَتَخَافُكَ النَّطْفَ الَّتِي لَمْ تُخْلَقْ
فهذا " من المحال الفاسد " (٢) وان كان الشعر تجربة خيالية.

فالقاضي الجرجاني لا يبحث عن الصدق الذي يدل على التطابق مع الواقع ، بل إنه كان واحدا من أوائل من نهوا إلى أن معنى لفظ " صدق " في الشعر غير المعنى المقابل للكذب بمعناه المعتاد ، غير أنه يرفض بشدة أن يكون الشعر ميدانا لمخالفة الواقع أو الخطأ دون أن يكون لها داع فني يزيد في قيمة التجربة الشعرية .

لذلك استهجن القاضي الجرجاني قول أبي تمام :

شَكَوْتُ إِلَى الزَّمَانِ نَحْوَلِ جِسْمِي
فَأَرْشَدَنِي إِلَى عَبْدِ الْحَمِيدِ

لأنه يخالف الواقع لغير داع فني يترتب عليه اثر " التجربة الشعرية " وذلك " إنما يرشد في نحوول الجسم إلى الاطباء " ، فأما الروايات والمدوحون ، فإنما يلتصق عندهم صلاح الاحوال " (٣)

(١) الوساطة ص ٤٢٠ .

(٢) السابق ص ٤٢٨ .

(٣) السابق ص ٧٥ .

كما أنه يستهجن قوله أيضا في مدح أبي المغيث يقول :
 اسْقِ الرُّعْيَةَ مِنْ بَشَاشَتِكَ الَّتِي
 لَوْ أَنَّهَا مَاءٌ لَكَانَ مَسْوسًا
 إِنَّ الْبَشَاشَةَ وَالْتَدَى خَيْرٌ لَهُمْ
 مِنْ مَفَقَةٍ جَسَّتْ عَلَيْكَ جُمُوسًا
 لَوْ أَنَّ أَسْبَابَ الْعَفَافِ بَلَا تُقَسِّ
 نَفَعَتْ لَقَدْ نَفَعَتْ إِذَا إِبْلِيسًا

قال القاضي : " فليت شعري عنه لو أراد هجوه ، وقصد الغرض منه ، هل كان يزيد على أن يذم صفته ؟ ويصفها بالجموس والجمود ، وهما من صفات البرد والثقل ، ثم يختم الأمر بأن يضرب له إبليس مثلا . ويقسمه بلزازه كفوا ، هذا وهو يقول في مثل ذلك غير مدح بسبحته يحتمل الاتساع ولا يضيق التصرف " . (١)

فهو هنا يوضح أن الشعر لا يمكن أن يكون ذا قيمة فنية إلا إذا اعتد الشاعر مثل هذه الأمور في الاعتبار عندئذ فقط نستطيع أن نقدر جهود المبدع وقيمة التجربة الفنية ، ومن هنا نستطيع أن نقول أن الشعر وإن كان لا يطلب فيه أن يقول الصدق فليس معنى ذلك أن يزيغ الحقائق ويظهر الموصوف بخير ما هو عليه نحو أن يصف الحارس بأوصاف الخليفة أو أن يجعل من البائس الفقير أميرا للمراقمين ، أو أن يخطي " كما قال زهير ابن أبي سلمى :

فَتَنْجِجْ لَكُمْ غُلَامَانَ أَشْأَمَ كُلِّهِمْ
 كَأَحْمَرَ عَادٍ (٢) ثُمَّ تَرْضَعُ فَنَقْطُطُ

(١) الوساطة ص ٧٤ .

(٢) وإنما هي أحمر ثمود ، وهو لقب قدار بن سالف ، عاقرة ناقة صالح .

فهذه غلطة كان ينبغي أن لا يقع فيها الشاعر، وربما تكون من جهل منه، أو وهم، أو تحريف من الرواة، ولكن مهما يكن الأمر فقد عابها النقاد عليه.

أو أن يكون قد خالف المتعارف عليه والفهم بداهة وذلك مثل قول المرار: (١)

وَحَالَ عَلَى حَدِّكَ يَهُدُّوْكَ كَأَنَّهُ
سَنَا الْبُدْرُ فِي دُعَاؤِ بَابِ دُجُونِهَا

يقول المرزباني: "فالتعارف المعلوم أن الخيلان سود، أو ما قاربها في ذلك اللون، والحدود الحسان، إنما هي البيض وذلك تنعت، وهذا بطبيعة الحال لا يناهض قولنا سابقاً بأن ليست غاية الشعر توصيل الحقائق، ولكن ليس معنى ذلك أن يشوه الحقائق أو يغير من طبائع الأشياء، فقد يكون في تغييرها أو تجاهلها سلبه لقدر كبير من دلالات الإنسانية، وهذا يمكن أن تكون القصيدة تعبيراً صحيحاً أو غير ذلك.

ولكن كما رأينا، فإن البعد عن جملة أمور أحد الشروط الضرورية للصدق بمعناه الفني، ويكون الشعر ذاتية جمالية عالية إذا كان يفي بهذه الشروط، فمن الضروري أن يستغل الشاعر إمكانات الوسط الذي يظهر فيه عمله بطبيعة وتاريخية واجتماعية إلى غير ذلك. وأن يحترم في نفس الوقت تلك الأمور آنفة الذكر.

- (١) المرار: هو مرار بن منقذ الحنظلي العدوي، شاعر إسلامي، معاصر لجبر، وقد كانا يتهاجيان، الشعر والشعراء ص ٤٦٥.
- (٢) الموشح ص ٢١٠.

إذا لم يكن الغرض من الشعر توصيل الحقائق ، وأن الشعر ليس
بمسيل الأمور العلمية كما تقرر عند جمهور النقاد من خلال هذه المناقشة
، فهل معنى ذلك أن نغفل جانب المعنى ؟

هناك رأى بالغ الغرابة يقول : " انه في امكاننا في جزء كبير
من الشعر وفي بعض الشعر الرابع . . . أن نغفل جانب المعنى اطلاقا
لا يكاد يكون تاما أو نهمله دون أن نخسر الكثير " (١) بمعنى أنه
إذا كان الشعر يتضمن أفكارا تتنافى مع الدين والأخلاق فليست بذات
تأثير في القيمة الجمالية ما دام الشاعر قد استطاع أن يعبر عن تجربته
أصدق تعبير .

هذه النظرة للشعر ليست نظرة حديثة ، ارتآها ريتشاردز وغيره
من النقاد المحدثين ، وإنما هي نظرة تضرب بجذورها في أعماق التاريخ .
فهذا قدادة يرى أن الشعر لا يعاب بما فيه من الفحش في المعنى ، إذ
يرى أن " ليس فحاشة المعنى في نفسه ما يزيل جودة الشعر فيه ، كما لا
يعيب جودة النجارة في الخشب مثلاً رداءته في ذاته " . (٢)

فالمعمل الشعري كما يفهم من كلام قدادة يعتمد على جودة صياغته
وحسن سبكه ، وعلى تخيل الأشياء التي يعبر عنها باللغة التي يتشكل
منها المعمل الشعري ، لذلك ، فإن " المعاني كلها معرضة للشاعر ، وله
أن يتكلم فيها في ما أحب وأثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه " (٣)
إنما المهم في الأمر " أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك الغاية
المطلوبة " . (٤)

(١) العلم والشعر ص ٢٨ .

(٢) نقد الشعر ص ٢١ .

(٣) السابق ص ١٩ .

(٤) السابق ص ١٩ .

هذلك يخالف قدامة كثيرا من النقاد الذين يرون ضرورة تسلك
الشاعر بالقيم الأخلاقية ، فهذا امرؤ القيس عيب * عليه تصريحه
بالزنا والديب إلى حرم الناس ، والشعراء تتوقى ذلك في الشعر وأن
فعلته قال :

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَمَا نَامَ أَهْلُهَا

سَمَوْتُ حَبَابِ الْمَاءِ حَالًا عَلَى حَالٍ (١)

ولكن هذا الموقف من الشعر والأخلاق لم يكن مقصورا على
قدامة ، بل إن القاضي الجرجاني يرى أن * الدين بمنزل عن الشعر * ،
وأن من حق الشاعر أن يقول الشعر في أي موضوع شاء دون أدنى
حرج ، لأن ذلك لا يدخل أصلا في تقييم الشعر - عنده - وهو بذلك لا يرى
أن هناك موضوعات يحسن بالشاعر أن لا يطرقها وإن وقع له شيء من ذلك ،
فلا يصرح به كل التصريح كما هو الحال عند امرؤ القيس والأعشى
وأبي نواس وغيرهم ، يقول : " فلو كانت الديانة عارا على الشعر ، وكان
سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر ، لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين ،
ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات ، وكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ،
ومن تشهد الأمة عليه بالكفر ، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبير
وأضرابهما ممن تناول رسول الله صلى الله عليه وسلم وهاب من أصحابه بكما
خرسا وبكا * فحسين ، ولكن الأمرين متباينان " . (٢)

(١) الشعر والشعراء ص ٦٨ .

(٢) الوساطة ص ٦٤ .

(٣) السابق ص ٦٤ .

لا جدال في أن الذي يعنونه بلفظ "كذب" ليس ذلك الكذب الذي يقابل الحقيقة - كما شرحنا في الصفحات الماضية - ففي أحيان كثيرة جدا نجدهم يعنون به ذلك الأسلوب الذي يكتسب به الشعر قدرا كبيرا من جمالياته وحيويته ، فالكذب هو التخييل ، وهو " الذي لا يمكن أن يقال انه صدق ، وأن ما اثبت ثابت ، وما نفاه منفي ، وهو مفتن المذاهب كثير المسالك ، ولا يكاد يحصر الا تقريرا ، ولا يحاط به تقسيما ولا تبويجا ، ثم انه يجي " طبقات ، ويأتي على درجات " (١) .

فالكذب - التخييل - إذن كما عرفه عبد القاهر ، ليس كلمة يوصف بها الشعر المعيب ، وهي ليست مزدرأه دائما ، بل الصحيح أن كلمة كذب تأخذ عنده كثير من نقادنا معنيين متضادين ، فهي في أحيان كثيرة تطلق على العمل الشعري الذي يحتوى على نوع من المبالغة التي يراها الكثير من عوامل قوته وجماله ، وبهذا المعنى تكون هذه الكلمة " كذب " متعلقة بمزايا العمل الابداعي ، وحينما تطلق في مجال الدراسة النقدية المتعلقة بدراسة ميوب العمل الشعري أو نقاط ضعفه ، وهو ذلك النوع من الشعر الذي بني على الكذب والاستحالة وتزييف المشاعر وقلب الحقائق .

وبهذا يمكن أن نقول أن هذه الكلمة " كذب " ليست هينة إلى الحد الذي يمكن أن يتبادر إلى ذهن القصد من إطلاقها لأول وهلة ، ومع ذلك يمكن القول ، أنها تنقد بعضا من أهم الأسس الفنية - ان صح هذا التعبير - التي يمكن بمقتضاها أن نقول أن هذا العمل ابداع فني .

فالكذب جزء لا يتجزأ من القصيدة ، وهو يسهم في قيمتها ، وأن
الكثير ما يوصف بقوله " هذا أكذب بيت " ، يمكن أن يكون أكثر
صدقا من كثير من الحقائق ، كما أنه يزيد الشعر واقعية وطرافة ، بما
استخدم من فنيات جمالية ترتفع باللغة عن مستواها المألوف لتعطيها
قيمة جديدة ، وهذا المستوى من الإبداع لا يتم بالمبالغة ودرجاتها
أو بالكذب كما يسميه البعض ، وإنما ينبع من طبيعة التجربة الشعرية
التي يستحسن فيها حيناً الصدق بمعناه الحرفي وفي أحيان كثيرة يكون
الكذب ابليغ للغاية ، لأنه يكشف عن الصدق الداخلي ، يحكم أن الشاعر
والأخيلة ، هي الأصل في العمل الشعري ، وهذه نعمة ينحها الله
لن يشاء من عباده ، ولولاها ، لأصابنا الطل من كثرة التكرار للأشياء
والصور ، فمن طريق الخيال والشاعر تتجدد الفاظ اللغة ، وصور الإبداع بها
تعرضه من موالم مختلفة تختلف باختلاف المبدعين ، واختلاف مسبق
تأثرهم بالحدث وسعة خيالهم ، وما يشيعه من صور في الأذهان ، وما
يبعثه من أثر في النفس ، وذلك أن الناس ليسوا سواء في تجاربهم
الحسية والنفسية ، كما أنهم ليسوا سواء في القدرة الخيالية التي خص
الله بها المبدعين ، من هذا الاختلاف يكون مقدار القرب والبعد من
الواقع الخارجي والحكم على الشعر بالكذب .

وبهذا يكون الكذب ليس من قبيل الزخرفة ، وإنما هو عنصر مهم
في الشعر ، ولكي يكون مقبولا من الوجهة الفنية ■ بد أن يكون نابعاً من
أصل التجربة الشعرية ، ومعبراً عن أصالة فنية تزيد في قيمة التجربة
، هنا فقط يكون الصدق بمعناه الضاد ليس شرطاً للقيمة الفنية يستحيل
الاستغناء عنه .

وهذا لا يضمن الصدق بمعناه المعتاد جودة العمل الشعري،
وإنما هو مجرد عنصر واحد ضمن مجموعة عناصر يتألف منها العمل
الشعري، يكون ضرورياً متى ما كان له دور في إثراء التجربة وزيادة
قيمتها الجمالية .

الباب الثالث

مفهوم الخيال ووظيفته في البلاغة القديمة
ويشتمل على الفصول التالية :
الفصل الأول : الخيال وأهميته .
الفصل الثاني : الخيال والصورة .
الفصل الثالث : الخيال في أوجه بلاغية أخرى .

الفصل الأول : الخيال وأهميته
ويشتمل على المباحث التالية :

- ١- مفهوم الخيال .
- ٢- الخيال والمعنى .
- ٣- الخيال والفنون الجميلة .

المبحث الأول

مفهوم الخيال

ان موقف البلاغيين وآراءهم حول الشعر والشاعر تعطى فكرة واضحة عن أن الشعر عملية فنية ابتكارية ، لأن الشاعر انسان متميز عن غيره بقدرات ذهنية خاصة لا تتوفر في غيره من البشر ، لامتعه بقدرة خلاقة تمكنه من الإبداع والابتكار ، وما لا شك فيه انهم عرفوا هذه القدرة ، ولمسوا أثرها في العمل الشعري /، هو نتيجة طبيعية لاستعمال الشاعر للعناصر الفنية بما فيها من لغة وعروض ووزن يعمل فيها الشاعر خياله ليصوغ منها قصائد جديدة ومبتكرة .

لذلك كانوا يميزون بين الشعراء على أساس من هذه القوة الابتكارية ، فالشاعر بما يتمتع به من هذه القدرة الإبداعية يستطيع أن يعبر عن " ما كلت الألسن من وصفه ونعته ، والأذهان عن فهمه ، وإيضاحه " (١) على حد تعبير الخليل بن أحمد ، فهذه القوة يتمكن من معرفة أشياء كثيرة لا يعرفها غيره ، ويدرك في هذه الأشياء ما لا يدركون ، وتجعل منه يكتشف ما بينها من توافق واختلاف ، فيقارب بين المتباعدات ، ويجمع شتات المتفرقات ، لذلك قالوا : إننا سمي الشاعر شاعرا " لأنه يشعر بما لا يشعره غيره أي يعلم " (٢) ، فالشاعر الحق هو الذي تتحقق فيه هذه القوة التي تمكنه من الإبداع والاختراع .

- (١) منهاج البلاغة وسراج الأذهان ص ١٤٣ - ١٤٤ لآبي الحسن
حازم القرطاجني تقديم وتحقيق الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب
الاسلامي بيروت لبنان ١٩٨١ م .
(٢) لسان العرب ٧٧/٦

وقد رد كثير من البلاغيين ما يقال حول هذه القوة إلى الفطنة
يقول صاحب سر الفصاحة : " ومن شعرنا من قولهم شعرت بمعنى
فطنت والشعر الفطنة ، كأن الشاعر عندهم قد فطن لتأليف الكلام " (١)
ويقول أبو حاتم الرازي : " وسما الشاعر شاعرا لأنه كان يفطن لما لا يفطن
له غيره من معاني الكلام ، وأوزانه ، وتأليف المعاني ، واحكامه ، وثقافته ،
فكان لا يفوته من هذه الأسباب كلها شي " (٢)

وإذا فخصوية الابداع في المعاني الشعرية ترجع في
نظرهما - إلى غرور الشاعر عن سواء بالفطنة ورهافة الحس ، وقوة
الشعور ، كل ذلك يمكنه من نقل افكاره في أشكال وبطرق متنوعة ،
فالخاصية التي يتميز بها المدح تتحل في قوة خياله .

فالشاعر هو الإنسان الذي يتنبه إلى ما بين الأشياء من صلات
قد تخفى على الإنسان العادي ، وذلك أنه يدرك هذه الأشياء ادراكا
شعوريا ما يدفعه إلى أن يتعامل معها بعناية فائقة ، لأنه يراها بحس ،
فيستجواب معها ويفعل لها ما ينه عنده ملكة الخيال التي تنشط بدورها
نتيجة ذلك الانفعال ، فيصور تلك الحالة في بناء فني متكامل يجسد فيه
ما تكشف له من علاقات بين الأشياء التي تبدو متنافرة ، أولا رابط بينها ،
وبهذه الطريقة يهتدى إلى صور جديدة مبتكرة يستحق من أجلها
اسم شاعر .

(١) سر الفصاحة ، لابن سنان الخفاجي ، دار الكتب العلمية بيروت

الطبعة الأولى ص ٢٨٦ .

(٢) كتاب الزينة في الكلمات الاسلامية العربية ص ٨٣ . عارضه باصوله

وعلق عليه حسين بن فيض الله الهمداني ، مطبعة الرسالة ١٩٥٨ م .

و " الخاطر " (١) و " الفطنة " (٢) و " حدة القرحة " (٣) و
 " الطبع " (٤) ، قولهم أن الشعر لا يمكن تعلمه " لأن الآلة التي يتوصل
 بها غير مقدرة لمخلوق " (٥) ، وكقولهم أن المعاني المخترمة " تأتي
 من فيض الهي بخير تعلم ، ولهذا اختص بها بعض الناثرين والناظمين
 دون بعض ، والذي يخص بها يكون فذا واحدا يوجد في الزمن
 المتناول " (٦) ، وهذه القدرة هي التي تقوم بعملية الابداع الشعري .

فهذا الفهم لطبيعة هذه القوة المبدعة ، هو الذي جعل
 البلاغيين يقدمون أمراً القمص على غيره من الشعراء ، بسبب طريقتهم في
 الصياغة الفنية التي جعلته يسبق العرب إلى أشياء ابتدعها ، لأنه يتوصل
 باللغة التي تتحول لديه إلى رموز وعلامات لها خصوصية مميزة مسن
 الاستعمال العادي لها ، فهذه الطريقة وحدها استطاع أن يستثمر
 خصائص اللغة بالتخييل ، فلا يسمى الأشياء بأسمائها - فوصف النساء
 بالظباء والمها والبيض ، وشبه الخيل بالعقبان والعص - وإنما يوقع في
 النفس صورها بأن يسلك بالعبارة طريقة غير مباشرة ، فهذا التغيير ، في
 مدلول العبارة هو من عمل الخيال ، وإن لم يسموه ولكنهم لمسوا أثره في
 الشعر .

- (١) اسرار البلاغة ص ١١٨ ، ١٣٣ ، ١٣٨ ، ١٦٣ ، سر الفصاحة
 ص ١٢٨ ، ١٩٦ ، ٢٠٦ .
- (٢) سر الفصاحة ص ٢٨٦ ، اسرار البلاغة ص ١٢٩ .
- (٣) اسرار البلاغة ص ٢٩٨ .
- (٤) سر الفصاحة ص ٧٣ ، ٢٧٨ ، ٢٨٣ ، ٢٩٠ ، اسرار البلاغة
 ص ١٣٤ ، ١٦٢ .
- (٥) سر الفصاحة ص ٨٤ .
- (٦) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ١ / ٣٤٥ ، لا يبي الفتح ضياء
 الدين ابن الأثير ، شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي ١٣٥٨ هـ /

فامروء القيس يتقدم الشعراء ، لا لأنه قال ما لم يقولوا ، ولكن لأنه جاء بأشياء ابتدعها ولم يسبق إليها ، فكانت موضع استحسان واقتداء ، وهذا ما جعل البلاغيين ينظرون إلى ابتداعه نظرة إعجاب ، ويعدون تشبيهاته من الغريب النادر .

فقدرة الشاعر على الابتكار والتجديد ترجع إلى هذه القوة الذهنية التي خص بها ، فتمكنه من أن يعرف أكثر مما يعرف غيره من الناس العاديين والمظهر المعطي لهذه القوة ، هو هذا الابتكار والتجديد في المعاني الشعرية ، فأبوتام " أكثر الشعراء المتأخرين ابتداعاً للمعاني " (١) ، فالخيال هو الذي يبتدع المعاني ويشكلها ويخرجها في صورة تغلب وتعجب .

إذا كان الابتكار والتجديد ينشآن عن الخيال ، فإننا نتوقع أن يكون له شأن عظيم عند البلاغيين ، فهم وإن كانوا قد عرفوا الخيال بأثره في العمل الشعري والمطلق ، بل وفي المبدع في الحالات المصاحبة لعملية الإبداع ، إلا أنهم عملوا على دراسة الوسائل الفنية التي يستخدمها الشاعر ليكون ما يقوله شعراً وأولاهها : اللغة ، لأن الشعر يستمد خصائصه المتميزة من خصائص اللغة التي يأتي الكلام فيها بطريقة مغايرة فـي تأليف العبارة فيكسبها دلالات جديدة مغايرة لما هو مألوف في الكلام العادي .

(١) السابق ١/٢٢٢ .

والمشكلة أن هذه الوسائل لا تمكن من تعلمها أو احاط بها
من أن يكون شاعرا ، وأن يكون ما يقوله شعرا ، فازداد إيمانهم بها لهذه
القوة - الخيال - من قدرة على الإبداع الفني ، وما يتركه هذا النوع من
الشعر الذى يقوم على قوة الخيال من أثر في النفس لذا لم يلاحظ ورود كلمة
" تخيل " عند علماء البلاغة بمعناها الاصطلاحي - فيما تهمر لى
الاطلاع عليه - ولكن مع بدء حركة الترجمة ونشاطها رأينا هذه الكلمة
تظهر في الأوساط الفكرية العربية بمعناها الاصطلاحي في القرن الثالث
الهجرى نتيجة لترجمة المعارف الفلسفية التي اخذها العرب من اليونان .
من هنا أخذت كلمة تخيل طريقها في كتابات بعض البلاغيين
على شكل اشارات عابرة لا تستحق الوقوف عندها ، لأنها تشل البدايات
الأولى ، ولكن الحديث الواضح عنها الذى يحتل مكانة واسعة نجده في
دراستي عبد القاهر وحازم .

فدراسة عبد القاهر للخيال نشأت وتأصلت كجزء من الدراسة
والبحث من طبيعة المعنى وعلاقته بالنظم ، لذلك ركز في دراسته على
النظم وعلاقة الألفاظ بعضها ببعض باعتبار أنها في مجموعها تشكل
العمل الشعري ، والمعاني التي تحطها الألفاظ وعلاقتها بالعالم
الخارجي ، وهذه الدراسة تفصح عن طبيعة الخيال ، من هنا تنبه
الرجائي إلى أنه من المستحيل معرفة طبيعة الخيال وتحليل عناصره
خارج المعنى ، لذا اهتم بدراسة المعنى في الابداع الشعري الذى
يؤدى إلى معرفة الخيال ، وأحسب أن هذا هو الذى جعله يكتسب
كتابه الأسرار .

لذلك فقد وجه اهتمامه لاكتشاف قوة اللغة كما تبدو في التعبير
الشعري ، لأنها هي حجر الزاوية في اظهار المعاني البديعية ، لا سيما

أن الألفاظ وحدها لا تكفي ولا فضيلة لها لأنها " لا تعيد حتى تؤلف
مربها خاصا من التأليف ، ويحدد بها إلى وجه دون وجه من التركيب
والترتيب " . (١)

من هذا المنطلق — الجرجاني إلى دراسة الخيال في كل
اشكاله من استعارة وتشبيه وتشميل وتخمين وكناية ، ما جعله يثبسن
أن الخيال قوة ونشاط ينشأ من مجموعة قوى متشابهة تمثل وحدة واحدة
هذه القوى هي العقل ، والتذكر ، والتوهم والإدراك والذكا ، لذا فالخيال
عنده قوة متميزة تنشأ عن هذه الأجزاء المتشابهة مكونة قوة مدعسة يتم
بها تشكيل كل عناصر التجربة الشعرية وهذا يتضح من أن الجرجاني كثيرا
ما يستعمل عند تحليله للأبيات الشعرية كلمات " عقل وقلب وفهم ووهم وذهن
وخواطر ، وقريحة " مشيرا إلى مجالات النشاط الابداعي ، فمثلا يقول
موضحا العلاقة بين تلك القوى التي تعمل كلها على نسق واحد في تكوين
التجربة الشعرية مبينا دور الخيال في اقتناص أوجه الشبه بين المتبادات ،
فهو " صنعة تستدعي جودة القريحة ، والحذق ، الذي يلطف ويدق ، في
أن يجمع اعناق المتنافرات والمتباينات في ربه ويحقق بين الأجنبيات
معاهد نسب وشبه وما شرفت صنعه ولا ذكر بالفضل عمل الا لأنها
يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر إلى ما لا يحتاج
إليه غيرها " . (٢)

(١) اسرار البلاغة ص ٢٠٢

(٢) السابق ص ١٢٢

وهذا يوضح بجلالة روية عبد القاهر للخيال على أنه نشاط تعمل فيه كل القوى المختلفة السابقة الذكر على تركيب العناصر المتباينة والمتباعدة وتعمل على تقريبها وجعلها متوائمة وموثقة ، وهنا يظهر دور الفكر والخيال التي بهما يستدعي ويسترجع ملامح التجربة التي لا تظهر مباشرة بمجرد الاستدعاء لها ، وإنما يكون " بعد تثبت وتذكر وفكر للنفس في الصور التي تعرفها وتحريك الوهم في استعراض ذلك واستحضار ما غاب منه " . (١)

من هنا نرى أن الجرجاني يستعمل كلمة الحدس والعقل والحي كقوى مسئولية تعمل على إبداع صور التشبيه ، حيث تتحد هذه القوى جميعها عند الشاعر ناشئا عنها عمل فني يستحق الإعجاب ، وذلك بأن يستحضر الشاعر المعاني والصور التي في عقله الباطن ويؤلف بينها بنسب تجعلها ادعى المقول لأنه " لم يراع ما يحضر العين ، ولكن ما يستحضر العقل ولم يعن بما تنال الروية " بل بما تعلق الروية ولم ينظر إلى الأشياء من حيث توهم وتحويلها الامكنة بل من حيث تعيها القلوب الفطنة " . (٢)

(١) اسرار البلاغة ص ١٣٥ .

(٢) السابق ص ١٢٩ .

وهذا يؤيد أن الخيال بعناصره المتشابهة يعمل كوحدة واحدة لا يتجزأ ولا ينفصل أحدها عن الأخرى إذ يستحيل في الإبداع الفني أن يتوصل إلى صور "أصيلة دون" أن تعمل هذه القوى سوياً متعاونة مع بعضها في أحداث رؤية جديدة للأشياء ، وهذا لا يسهل بسهولة ، بل لا بد من أعمال الفكر واستحضار صور الأشياء واسترجاعها واختيار منها ما يلائم الحدث ثم صياغتها في أسلوب مبتكر ، وهذا ما عبر عنه الجرجاني عند بيان التفاوت في التشبيه الفصل والجميل يقول : "ومعلوم أن هذا التفصيل لا يقع في أول وهلة ، بل لا بد فيه من أن تثبت وتتوقف وتتروى وتنظر في حال كل واحد من الفرع والأصل (١) .

هذا التروى والتثبت هو الرحلة التي يتم فيها عملية الانتخاب التي لا بد منها ، لتحقيق التوازن والتوافق بين الخصائص والكيفيات المتطابقة فيما تدركه في المألوف من الموضوعات المعتادة ، وهذا يكون المحسوس ليس مستقلاً سلبياً لما يفقد عليه من طريق الحواس ، وإنما يعمل على استعادة تنظيم وتركيب ما تأتى به - الحواس - ويظهر هذا العمل في الابداع الفني الذي يكون محل إعجاب ودهشة لجدته وغرابته ، وهذا هو ما يميز الشاعر عن غيره من الناس ، يتضح ذلك من قول الجرجاني أن من الشعر " ما أنت ترى الحسن يهجم عليك منه دفعة ، وأنتك منه ما يملأ العين غرابة ، حتى تعرف من البيت الواحد مكان الرجل من الفضل ، وموضع

من الحذق وتشهد له بفضل المنه وطول الباع ، وحتى تعلم إن لم تعلم
القول أنه من قبل شاعر فحل وأنه خرج من تحت يد صناع " (١)

هذه المزايا التي رفعت من الشعر وجعلت موضع إعجاب وتقدير
لم يأت إلا بما يتميز به الشاعر من موهبه واستعداد إضافة إلى ما يهذله
من جهد " ولو غرضت أن يقع هذا كله على اليدوية من غير أن يخطر
ببالك ما ذكرت لك قدرت محالا لا يتصور " (٢)

هذه الرواية للخيال جعلت عبد القاهر ينظر إليه كفيض مسن
الالهام يخص به المبدعون الذين يتوغل فيهم الاستعداد الذهني والموهبة
يظهر هذا جليا فيما يحدثه الخيال من تأثير في المواقف والدوافع ، وليس
هذا فحسب ، بل إن لقوة الخيال مظاهر متعددة لا يدركها " إلا إذا كان
التصفح للكلام حساسا يعرف وحي طبع الشعر وخفي حركته التي هي
كالهمن وكسرى النفس في النفس " (٣) ، لأنه نوع من الإدراك الروحي
والرواية القلبية ما يعني أن فعالية الخيال ليست في إدراك التشابه
والتماثل في الأشياء المختلفة ، أو التخالف في الأشياء المتماثلة وربط
العناصر المتاعدة أو المتنوعة فحسب وإنما بما يفيض إليه من توصيل
لهذه الرواية الروحية التي تكون سمة مشتركة بين المبدع والمتذوق
للشعر .

(١) دلائل الإعجاز ص ٧٠ .

(٢) أسرار البلاغة ص ١٤٣ .

(٣) السابق ص ٢٦٦ .

من هنا فسر عبد القاهر الخيال بأنه ليس نشاطاً أحادي القوى وإنما تتضافر على تكوينه مجموعة القوى السابقة الذكر وينشأ عنها خيال فني واحد ، هذا التفسير على أنه وحدة متكاملة ينشأ عنه الإبداع الفني ، إلا أنه في الوقت نفسه تختلف صورة وتمايز في قوته ، وهذا ما جعل عبد القاهر يرى أن أشكال الخيال تتعدد وتختلف ، فالخيال في التشبيه والتشثيل والاستعارة يختلف عن الخيال الموجود في الكناية والتخييل ، وهذا ما سيتضح ————— دراستنا لهذا الاشكال .

التخييل

أشرنا سابقاً إلى أن البحث عن المعنى وطريقة النظم ، هي التي قادت عبد القاهر إلى دراسة الخيال في الابداع الشعري ، فراهفئة حسه ودقة تحليله وقفت على مختلف اشكال الخيال فعند دراسته للتشبيه رأى أن هنالك فروقا تظهر في طريقة النظم ما جعلته ينتبه إلى أن هذه الاختلافات أدت إلى تعدد في أشكال الخيال فادرج بعض ————— رروب التشبيه تحت ما يسمى التخييل ، وذلك جعل التخييل قسماً قائماً بذاته شله مثل التشبيه والاستعارة والكناية .

يقول عبد القاهر عند حديثه عن القسم التخيلي بأنه " كثير المسالك لا يكاد يحصر الا تقريبا ولا يحاط به تقسيم ولا تبويب ثم أنه يجيء طبقات صأتي على درجات " (١) . وهذا يدل على أن أنواع التخييل أكثر من أن تحصى وتعد ، لأنه يعتمد على نوع من الخيال

(١) أسرار البلاغة ص ٢٣١ .

المخلق الذي لا نجده في أشكال الخيال الموجودة في الاستعارة والتشبيه والتشيل الآخر الذي جعل عبد القاهر يعرف التخيل بأنه اثبات " أمر هو غير ثابت أصلاً ، مدعى دعوى لا طريق إلى تحصيلها ، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويريبها ما لا ترى " . (١)

وهذه طبيعة الشعر في ايقاع المعاني في النفس وتشيلها للتخيلة ودنا النظر في كونها حقيقة أو كذبا ، لأن الخيال لا يخاطب العقل بالدرجة الأولى ، وإنما يخاطب العاطفة والوجدان إذ أن المعول في هذا النوع من المعاني جعلك تقتنع بما قاله المدع ، لأن الشعر " يكفى فيه التخيل والذهاب بالنفس إلى ما ترتاح إليه من التعليل " . (٢)

و إذا أردنا أن نتعرف على ضرب التخيل التي أشار إليها عبد القاهر ، فإننا نجدها ثلاثة أضرب الأول منها : ما يعرف بالتشبيه المقلوب ، وهو الذي يصبح فيه الفرع أصلاً والأصل فرعاً حيث " يقصد الشاعر على عادة التخيل أن يوهم في الشيء " هو قاصر عن نظيره في الصفة أنه زائد عليه في استحقاقها واستيجاب أن يجعل أصلاً فيها فيصبح على موجب دعواه وشوقه أن يجعل الفرع أصلاً " . (٣)

ومثاله قول محمد بن وهيب : (٤)

(١) أسرار البلاغة ص ٢٣٩ .

(٢) السابق ص ٢٣٥ .

(٣) السابق ص ١٩٤ .

(٤) محمد بن وهيب الحميري ، شاعر مطبوع مكثراً ، من شعراء الدولة العباسية كان يتكسب بالمديح ، وتشيع وله مراث في أهل البيت .
الاعلام ١٣٤ / ٧

وَبَدَا الصَّاحُ كَأَن غَرَّتْهُ

وَجْهَ الْخَلِيفَةِ حِينَ يَسْتَدِجُ

فالشاعر جعل وجه الخليفة أكثر ضياءً من نور الصباح مبتكراً صورة جديدة على غير عادة التشبيه ، ولكنه بدا في حكم الأثر المقبول الذي لا ينكره السامع ، لأن " المعاني إذا وردت على النفس هذا المورد كان لها ضرب من السرور خاص وحدث فيها نوع من الفرح عجيب " . (١)

أما النوع الثاني من التخييل فهو التشبيه الضمني ، الذي لا تظهر فيه صورة التشبيه التقليدية من المشبه والمشبّه به ، وإنما يتوصل إليها من طريق التأمل وإجالة الفكر في الأشياء والتغلغل في بواطنها فتلمح ضمناً من خلال الصياغة المحككة ، التي تعتمد على إيجاد رابطة خفية بين طرفي الصورة ويلحظ هذا في قول أبي تمام :

لَا تُنْكِرِي قَطْلَ الْكَرِيمِ مِنَ الْفَنَى

فَالسَّيْلُ حَرْبٌ لِلْمَكَانِ الْعَالِي

فالصورة التي أبدعها الشاعر تعتمد على كشف الروابط الخفية بين الأشياء - صورة السيل في قوة انحداره والكرم وكثرة العطايا - ومحاولة تجلية تلك العلاقة كما أحسها الشاعر ووصاها ، لأنها من الأشياء التي تتجاوزها العيون ولا تقف عندها . هذه الصورة كما تراءت لعبد القاهر " قياس تخييل وإيهام " . (٢) ، والإيهام هنا يقصد به المغالطة ، وإنما يعنى الإيهام بشبه الشيء ، وهو ما تعتمد عليه الفنون .

(١) أسرار البلاغة ص ١٩٥ .

(٢) السابق ص ٢٣١ .

وأخيرا النوع الثالث من التخييل ، وهو ما يعرف بحسن التعليل ،
 والتي على درجات متفاوتة وأضرب مختلفة ، وهذا الاختلاف جاء نتيجة
 لعمل الخيال الذي أضفى على الصورة قدرا من اللطف والخفاء حتى أننا
 نجد المعنى قد اخرج بصورة بعيدة عن التشبيه وإن كان أصله التشبيه ،
 وهذا ما دعاه صد القاهر إلى أن يقول أن المدح " وضع المعنى وضعاً
 بصورة في صورة خرج معها إلى ما لا أصل له في التشبيه " (١) مثل
 أن " يدعى في الصفة الثابتة للشيء " أنه كان لعلقة يضعها الشاعر ويختلفها
 أما لا "مر يرجع إلى تعظيم المدوح أو تعظيم أمر من الأمور " (٢)

صَفَحَ هَذَا فِي قَوْلِ ابْنِ الْمُعْتَزِ
 صَدَّتْ شَرِيرٌ وَأَزْمَعَتْ هَجَسِيرِي
 وَصَفَتْ ضَامِرُهَا إِلَى الْغَدْرِ
 قَالَتْ كَهْرَتْ وَشَبَّتْ قُلْتُ لَهَا
 هَذَا غُبَارُ وَقَائِعِ الدَّهْرِ

فالشيب ببياضه صفة ثابتة لا يمكن تجاهلها ، لأنه محسوس ومرئي غير
 أن الشاعر ينكره ، ولكنه " لم يسلك الطريقة العامة فيشت الشيب ،
 ثم يمنع العائب أن يعيب ويريه الخطأ في عينه به ، ولزمه المناقضة
 في مذهبه " (٣) ، بل أنه أخرجه في صورة جميلة وجترة ، حيث جعله
 موضع افتخاره له ، وادلالا على صولاته وجولاته مع الدهر .

(١) أسرار البلاغة ص ٢٤٢ .

(٢) السابق ص ٢٤١ .

(٣) السابق ص ٢٤٦ .

وقد أحس عبد القاهر طبيعة هذا الأسلوب ، وأنه في الحقيقة
مخترع من ابتكار الخيال ، الذي يأخذ في الاعتبار تصوير الحالات
الذهنية والعاطفية وتحيل المعنى على ما يتميز به الخيال من الاهتمام
بالدرجة الأولى بما يحدثه من أثر في النفس وأن يجعل من الحقيقة ،
حقيقة أخرى على سبيل التخيل ، ولكنه يحاول أن يفرضها علينا وكأنها
من البديهيات المسلم بوجودها ، إلا أنه أبعدا ما يكون عن الكذب ، فهو
" شئ " تراه كثيرا بالآداب والحكم البرهنة من الكذب " . (١)

أما إذا كانت الصورة التي يجتكرها الشاعر تنطوي على صفة غير
ثابتة ، فإنها حينئذ تكون ادخل في الخيال ، لأنه يتعامل معها كأنها
ما يخص ذلك الشئ " ، وينسب إليها كل ما يمكن أن يحدث عنها إذ هي
وجدت مثل ما نجده في قول ابن وهيب :

وَحَارَبَنِي فِيهِ رَبِّبُ الزَّمَانِ
كَأَنَّ الزَّمَانَ لَهُ مَشِيقُ

فهو هنا " لم يضع له معلوماً من طريق النص ، بل اثبت محاربة من الزمان
في معنى الحبيب ثم جعل دليلاً عليها في أن يكون شريكاً في عشقه " .
(٢)
وأحياناً نلاحظ أن الصورة المدعمة تجيء في أسلوب مخترع يسوقه
الشاعر ليحدث به ضرباً من الغرابة والاعجاب كما في قول ابن المعتز :

(١) اسرار البلاغة ص ٢٤٠ .

(٢) السابق ص ٢٤٣ .

قَالُوا اشْتَكَيْتَ عَنْهُ فَقُلْتُ لَهُمْ
مِنْ كَثْرَةِ الْفَتْكِ نَالَهَا الْوَصَبُ
حَمَرَتْهَا مِنْ دِمَاءٍ مَنْ قَتَلْتُ
وَالدَّمُ فِي النَّصْلِ شَاهِدٌ فَجَسِبُ

لقد ابعد الشاعر في خياله وتأول في الصفة الموجودة واخترع علة في غاية
الطرافة حيث أرجع حمرة العين إلى دماء من قتل وأنها ليست من مرهق ألم
بها ، وهذا الذي يقول عنه الجرجاني : " هو تأول في الصفة فقط من غير
أن يكون معلول وعلة " (١).

ونوع آخر من التخييل يعد أكثر حيوية لما يتضمنه من عمق الخيال
حيث أن صياغته تعتمد على تناسق التشبيه والمجاز معا وإيهام أن الكلام
يجرى مجرى الحقيقة التي لا يظن معه أن هنالك استعارة أو تشبيها
حيث يعدد الشاعر إلى اخفاؤها إذ " يصوغون الكلام صياغات تقتضي بأن
لا تشبه هنالك ولا استعارة " (٢).

كقول أبي تمام:

وَيَمْعَدُ حَتَّى يَظُنَّ الْجَهْلُوسُ
بِأَنَّهُ لَهُ حَاجَةٌ فِي السَّمَاءِ

فنرى الشاعر تناسق التشبيه واستعمار العلولبيان فضل السدوح وقدره على
غيره ثم صاغه بطريقة جعله صاعدا في السماء على الحقيقة ، ومن كلامه

(١) اسرار البلاغة ص ٢٤٥.

(٢) السابق ص ٢٦٣-٢٦٤.

على أن الصعود هنا ليس مجازيا ، وإنما هو صعود حقيقي ، وهذا النوع من التخيل يستولى على الاعجاب لما فيه من تصوير لأشياء لم تكن متصورة في أذهان السامعين ولا جارية في عرف عاداتهم .

ومثال ذلك - أيضا - قول البحترى :

طَلَعَتْ لَهُمْ وَقْتُ الشَّرْقِ فَعَايَنُوا
سَنَا الشَّمْسِ مِنْ أَفْقٍ وَوَجَّهَكَ مِنْ أَفْقٍ

وما عاينوا شمسين قبلهما التقى

(١)

ضياؤهما وفقا من الغرب والشرق

الصورة التي أمامنا في غاية الغرابة والجمال حيث توصل خيال الشاعر إلى هذه الصورة وأخرجها اخراجا لم يكن متصورا في الأذهان ولا واقعا في أي حال ، وذلك بأن ادّعى سامعيه وأراهم ما لم يروه قط بجعله شمساً ثانية تدور من المغرب ناشرة ضياءها على الكون ، فهذه الشمس في حقيقة الأمر ابدعها خيال الشاعر ، فقلوه : " فما عاينوا شمسين " بالتثنية ، فإن " القصد أن يخرج السامعين إلى التعجب لرؤية ما لم يروه قط ولم تجر العادة به " (٢) ، كما أن في هذه التثنية تأكيداً بأن الأمر جارٍ عند الشاعر على أن لا مجاز هنا ، لأن التثنية تكون إلا بين اسمين متفقين في الجنس ، وأمعانا في تأكيد هذه الحقيقة أثبت الضياء للشمس المتجددة ، التي هي من خواص الشمس المعروفة .

(١) اسرار البلاغة ص ٢٦٤ .

(٢) المطبق ص ٢٦٤ .

من هنا نستطيع القول ان عبد القاهر الجرجاني يعد من أوائل
البلاغيين الذين أحسوا أن الخيال يظهر جليا وتمعزا في الشعر في
طريقة تناولهم لتراكيب اللغة ويهدونه من معان تستثير خلسف
المعنى الظاهر للغة وهذا ما جعله يقرر أن الاستحسان للشعر لا يرجع
إلى ظاهر الوضع اللغوي ، بل إلى امر يقع من السر في فؤاده وفضل يقتدحه
من زناده .^(١) لهذا كان يتعمق في تحليله للشعر وينفذ إلى بواطن
المعاني للكشف عما تحمله من أسرار ، فاهتدى إلى أن الخيال يتفاوت
من شاعر لآخر ، كما أن درجاته تختلف ، فأرقى درجات الخيال يرد في
الصورتين التي يستطيع الشاعر فيها أن يهتكر صورة نادرة الوجود ومستمعة
أصلا . حتى لا تتصور الا في الوهم .^(٢)

فالوهم عنده أعلى درجات الخيال ، لأنه كلما كانت الصورة غير
مكنة الوجود كانت ادخل في الخيال إذ أنه يستحيل عقلا أن تكون
موجودة ، ولكن بالامكان تصورهما في الوهم ، وهذا ما جعله يقيم المفاضلة
بين صور تشبيه التشيل - كما سيأتي - على أساس أن الصورة إذا كانت
بعيدة في تصورهما نادرة في وجودها فإن لها " من الروعة والحسن " .^(٣)
ما ليس للصورة التي تدنو من الوقوع في الفكر ، والتعرض للذكر .^(٤)
دنوا لا تدنو الأولى ، لأن الأولى لا يمكن تصورهما الا في الوهم .

(١) اسرار البلاغة ص ٣٠

(٢) السابق ص ١٥٠

(٣) السابق ص ١٥٠

(٤) السابق ص ١٥٠

أما حازم فقد عملت العناصر الثقافية المختلفة التي وجدت في بيئة الأندلس بما فيها من آداب وفلسفة سواء كانت شرقية أو مغربية على تكوين عقلية حازم. يتضح هذا في عرضه لفهوم التخيل حيث نلاحظ امتزاج العناصر المتباينة التي شكلت هذا الفهم الذي جاء نتيجة لتأثره بما قرأه من الفلاسفة المسلمين الذين شرحوا كتاب أرسطو وخاصة ابن سينا الذي جعل أفكاره أساسا تقوم عليه نظريته للتخيل .

فالتخيل عند حازم هو " أن تتشغل السامع من لفظ الشاعر المخیل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه ، وتقوم في خياله صورة أو صور بنفعل لتخیلها وتصورها ، أو تصوّر شي آخر بها انفعالا من غير رؤية إلى جهة من الانسباط أو الانقاضي " . (١)

يظهر من هذا التعريف العلاقة الوثيقة بين التخيل والالفاظ والمعاني لما لها من أثر في تكوين الصورة ، هذه العلاقة جعلت حازما يهتم بالمعاني ، لأنها كما يقول : " هي الصورة الحاصلة في الأذهان من الأشياء الموجودة في الأعيان " . (٢) ، فالأشياء الموجودة في الخارج إذا أدركتها إحدى الحواس حصلت صورتها في الذهن ، وهي تقابل عند ابن سينا " الصورة أو الخيال " . (٣) ، فإذا ما أريد التعبير عن تلك الصورة الحاصلة في الإدراك نقل إليها تلك الصورة عن طريق الالفاظ .

(١) منهاج الأديب ، وسراج البلفاء ص ٨٩ .

(٢) السابق ص ١٨ .

(٣) انظر البحث ص ٣٥ .

ولاحظ أن حازما نبه إلى أهمية الحس والدور الذي يقوم به في عملية التخييل حيث ذكر أن الأشياء منها ما يدرك بالحس ومنها ما لا يتم ادراكه بالحس ، فالذي يدرك بالحس ، هو الذي تتخيله يقول : " والذي يدركه الانسان بالحس ، فهو الذي تتخيله نفسه ، لأن التخييل تابع للحس ، وكلما ادركته بغير الحس ، فإنما يراد تخيله بما يكون دليلا على حاله من هيئات الأحوال المطبقة به واللازمة له " (١) ، فارتباط التخييل بالحس عند حازم أمر مؤكد بحيث أنه لا يكون تخييل بدون حس .

وهذه النظرة في تنمية التخييل للحس نجد جذورها عند أرسطو والفكرين المسلمين أمثال ابن سينا وابن رشد إلا أن الأمر الذي يجسب تذكره هنا ، هو أن حازما لم ينظر إلى التخييل الشعري نظرة منعزلة عن الوزن والقافية ، كما أنه لم ينس أهمية ارتباط الالفاظ بعضها ببعض . فهو مثل ابن سينا وابن رشد عرف أن التخييل عملية متكاملة ومتشابكة الجذور فـ " التخييل في الشعر يقع من أربعة أنحاء : من جهة المعنى ، ومن جهة الأسلوب ، ومن جهة اللفظ ، ومن جهة النظم والوزن " . (٢)

ومن هنا كان للتخييل مواقع يحسن فيها صجمل ولأن التخييل يقصد به تحريك النفس والتأثير فيها ، فاحسن مواقع التخييل عند فنية الكلام وحسن صياغته وذلك بتشكيل الحقيقة تشكيلا جماليا ، بأن يأتي فيه الشيء الصور محسوسا مرثيا ، وذلك بالتناهي من السذاجة في الكلام ،

(١) منهاج الأديب ، سراج البلقاء ص ٩٨ .

(٢) السابق ص ٨٩ .

وأن تكون عباراته واضحة غير مبتذلة . وأن تكون مناسبة للمعنى ، فهذا ما يقوى أثر التخيل في النفس " لأن مناسبة المعنى للحال التي فيها القول ولشدة التماسه بها يعاون التخيل على ما يراد من تأثير النفس لمقتضاه " . (١)

لذا كانت أحسن المعاني المخيلة ، هي التي تكون معروفة ويتأثر بها إذا سمعت لما جيلت عليه النفوس من استعداد لتذكيرها ولما لها من صلة قوية في نفوسهم كالذكريات للمعهود الجميلة التي تهتز النفوس لتخيلها وتذكرها صيبتها الالهم والتحسر من زوالها من هنا أكد حازم على " أن تكون اعرق المعاني في الصياغة الشعرية ما اشتدت علقته باغراض الإنسان وكانت دوامي آرائه متوفرة عليه ، وكانت نفوس الخاصة والعامة قد اشتهرت في الفطرة على الميل لها أو النفور عنها أو من حصول ذلك إليها بالاعتقاد " . (٢)

فالتخيل هو الذي يقرب المعاني إلى النفوس وجعلها تشعر بها فيها من جمال إذ به يتوصل إلى " لطائف الكلام التي يقلل التهدي إلى مثلها " (٣) فالعبارة ليست بما يشترك في معرفته عامة الناس وخاصتها من المعاني ، بل بما يمنعه الشاعر من تحريك للنفوس واثارة للتعجب على حد سواء لدى الخاصة والعامة بفعل التخيل الذي وظفه أحسن توظيف ، وهذا ما جعل حازما ينظر إلى دوره في الشعر " فأما بالنظر

(١) منهاج البلاغ " وسراج الأدباء " ص ٩٠ .

(٢) السابق ص ٢٠ .

(٣) السابق ص ٢١ .

إلى حقيقة الشعر فلا فرق بين ما انفرد به الخاصة دون العامة وبين ما شاركهم فيه ، ولا ميزة بين ما اشتدت علقته بالاغراض المألوفة وبين ما لم ين له كبير طلاقة إذا كان التخييل في جميع ذلك على حشد واحد إذ المعتبر في الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة في أى معنى اتفق ذلك .^(١)

فالتخييل هو الذى يستثير المعاني من مكانها ويركب صوراً جديدة أخذ مادتها وهيئتها من ما وراء الحس وحفظته الذاكرة ، فإذا كانت للنفس قوة على معرفة ما تائل منها وتناسب وما تخالف وما تضاد وبالجملة ما انتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتية أو عرضية ثابتة أو منتقلة امكنها أن تتركب من انتساب بعضها إلى بعض تركيباً على حد القضايا الواقعة في الوجود التي تقدم بها الحس أو الشاهدة .^(٢)

وأحياناً تكون استثارة المعاني بسبب زائد على الخيال والفكر وذلك أن الشاعر يعمد إلى حادثة أو كلام جرى في نظم أو نثر أو تاريخ ويضمنه شعره أو يحيل إليه في أسلوب جميل مؤثر أما إذا جاء خالياً من التخييل ، فإنه حينئذ يكون موضع عيب وعذمه يقول حازم : " فأما من لا يقصد في ذلك إلا الارتقاء بالمعنى خاصة من غير تأثير من هذه التأثيرات ، فإنه البكر الطبع في هذه الصناعة الحقيق بالاقلاع عنها وراحة خاطره بما يجدى عليه غير المذمة والتعب .^(٣)

(١) منهاج البلاغ ، وسراج الأدباء ص ٢١ .

(٢) السابق ص ٣٨ - ٣٩ .

(٣) السابق ص ٣٩ .

لذلك كان الشعراء عند حازم يتمايزون وفقا لما يتمتعون به من قوة الخيال وسعته ، فبعضهم يمتلك خيالا منظما يستطيع به أن يهدع ويمتكر ويتوقف ذلك على انتظام وترتيب صور الأشياء في القوة الحافظة ، كما هي في الوجود ، " فلذا اجال خاطره في صورها كأنه اجتلس حقائقها " (١) ، فهو " كالناظم الذي تكون عنده أنماط الجواهر مجزأة محفوظة المواضع عنده ، فإذا أراد أي حجر شأ على أي مقدار شاء عمد إلى الموضع الذي يعلم أنه فيه فأخذه منه و نظمه " (٢) .

أما صاحب الخيال الشوش ، فإنه لا يصل إلى بهيئة الابدع جهدا وقد لا يصل إليها ، فتظهر صفات التشويش والتخبط في عمله ، في عدم التناسق والاعتلاف وهذا ما عرّفه حازم بقوله : " والمعتكر الخيالات تكون جواهره مختلطة ، فإذا أراد حجرا على صفة ما تعب في غفيشه ، وربما لم يقع على البهية ، فنظم في الموضع غير ما يليق به " (٣) .

هذا الخيال المنظم يقتضي في المبدع قوى معينة تجعله متميزا من غيره ، فهو انسان غير عادي . هذه القوى ، هي المسؤولية من عملية التخيل التي حددها حازم بثلاث قوى تتعاون فيطبعن بها عند الابداع وهي :

(١) منهاج البلاغ سراج الأدباء ص ٤٢ .

(٢) السابق ص ٤٣ .

(٣) السابق ص ٤٣ .

القوة الحافظة وبها يستطيع الشاعر حفظ صور الأشياء فيجدها مرتبة ومنظمة حسب ما أدركها الحس في الوجود ، فيتناولها " فإذا أراد مثلا أن يقول غرضا ما في نسب أو مديح أو غير ذلك وجد خياله اللائق به قد اهتبت القوة الحافظة بكون صور الأشياء مرتبة فيها على حد ما وقعت عليه في الوجود " . (١)

ثم تأتي القوة المائزة ، وتقوم بعملية الانتخاب وتميز ما يوافق الوضع والنظم والاسلوب وما يصح ما لا يصح .

أما القوة الصانعة ، فإنها تقوم بعملية التشكيل والتأليف بضم الألفاظ بعضها إلى بعض وتركيبها في اسلوب ونسق معين يتم به اخراج العمل الفني في صورة ابداعية ركبها خيال الشاعر ما هو مخزون في القوة الحافظة ، وهذه القوة الصانعة لا بد أن توجد في الشاعر المطبوع ، لأنها الأساس في الموهبة الشعرية وهذا ما عبر عنه حازم بقوله : " وهذه القوى ... وما جرى مجراها في احتياج الشاعر ان تكون موجودة نسي طبعه " . (٢) ، إلا أن هذا الطبع لا بد من صقله وتنقيفه والعمل على درسته ، وهذا ما كانت تفعله الشعراء الفحول حيث لم يستغنوا بطباعهم وانسابا أضافوا إلى جودة طباعهم ملازمة من يأخذون عنه أساس صناعة الشعر " وأنت لا تجد شاعرا مجيدا منهم الا وقد لزم شاعرا آخر المدة الطويلة ، وتعلم منه قوانين النظم ، واستفاد عنه الدربة في انحاء التصاريف البلاغية " . (٣)

(١) منهاج البلاغاة وسراج الأنبياء ص ٤٢ .

(٢) السابق ص ٤١ .

(٣) السابق ص ٢٧ .

فالصقل والدربة يعملان على تربية ملكة الخيال وتقويتها وتوجيهها وجهة فنية صحيحة ، وهذا ما نلسه واضحا في اشعار الشعراء الذين جمعوا بين جودة الطبع والتثقيف وقد اكد حازم على هذا لما لسه من آثار لدوره في امتداد الخيال بالقوة والعق لذلك انتقد الذين يحسبون أن " كل كلام مقفى موزون شعر " (١) ، ووصفهم بأنهم " مثل اعمى انس قوما يلقطون درا في موضع تشبه حصاوة الدركسي المقدار والهيئة واللمس ، فوقع بيده بعض ما يلقطون من ذلك ، فأدرك هيأته ولمسه بحاسة لسه ، فجعل يهني نفسه في لقط الحصاة على أنها در ، ولم يدرك أن ميزة الجواهر وشرفه ، إنما هو بصفة أخرى غير التي أدرك " (٢) .

وقول حازم : " ان ميزة الجواهر وشرفه إنما هو بصفة أخرى غير التي أدرك " يظهر ما للتخييل من أهمية في الشعر إذ به يميز الشعر من غيره ، لما له من تأثير على النفوس وتحريكها ، لأن اللغة الشعر مستوى آخر غير التفهيم والايضاح ، هذا المستوى هو الاغراب والالتذاذ والتعجب ، فالشعر قوامه التخييل ، والخطابة قوامها الاقناع ، والقصد منهما ، هو بعث النفوس وحملها على فعل شيء أو اعتقاده أو البعد عنه وترك فعله لأن " النفس إنما تتحرك لفعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التغل عن واحد من الفعل والطلب والاعتقاد بأن يخيل لها أو يوقع في غالب ظنها أنه خير أو شر " (٣) .

(١) منهاج البلاغ ، سراج الانباء ، ص ٢٧ .

(٢) السابق ص ٢٧ - ٢٨ .

(٣) السابق ص ٢٠ .

فاعتماد الشعر على التخيل ليس معناه ان الشاعر لا يقدم الواقع وان التخيل ينافي اليقين " لأن الشئ قد يخيل على ما هو عليه وقد يخيل على غير ما هو عليه " ولكن تفعل فعل التصديق بسبب التأثير الذي يحدثه في النفس من تحريك لها نحو فعل أو انفعال ، وهذا يتأتى من اللذة الناجمة عن الصياغة الفنية التي تستخدم المحاكاة والتغيرات التي من شأنها أن تحدث التأثير .

من هنا كانت الأقاويل الشعرية ليس المهم فيها أن تكون صادقة أو كاذبة ، لأن الشعر يعتمد على التخيل " فلذلك كان الرأي الصحيح في الشعر ان مقدمات تكون صادقة وتكون كاذبة ، وليس يمد شعرا (١) من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب ، بل من حيث هو كلام مخيل " . لذا أرجع حازم ان حسن التخيل في الشعر ، هو الذي يحصل النفوس على أن تحب ما حبه اليها " ويكره لها ما قصد تكرهه ، لتحصل بذلك على طلبه أو الهرب منه " (٢) . وذلك بما يضيفه الشاعر من اغراب في صوره التي تبحث في النفس على التعجب " والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعاليها وتأثيرها " . (٣)

من هنا ربط حازم بين التخيل والمحاكاة حيث جعلها وسيلة التخيل ، لأن النفس مجبولة على المحاكاة ، لما لها من تأثير عليها بما تخيله من أشياء جديدة غير معهود فيها يدعو للاستغراب والدهشة ،

(١) منهاج البلاغ " وسراج الأذهان " ص ٦٣ .

(٢) السابق ص ٧١ .

(٣) السابق ص ٧١ .

لأن المحاكاة أما " أن يكون محاكاة معتاد بمعتاد ، أو مستغرب بمستغرب ، أو معتاد بمستغرب أو مستغرب بمعتاد . وكلما قرب الشيء ما يحاكي به كان أوضح شيها . وكلما اقترنت الغرابة والتعجب بالتخييل كان أهدع " .^(١)

ويحسن بنا أن نشير هنا أن ربط حازم المحاكاة بالآثر الذي تحدثه في النفوس متأثرا بما ينسبنا حين ذكر " أن النفوس تنبسط وتلتذ بالمحاكاة " .^(٢) ، غير أن حازما كان أبعد في تصور ، للآثر النفسي الذي تفعله المحاكاة حين اشترط في المحاكاة التي تحرك النفوس إلى فعل شيء أو تركه " أن يكون ما يحاكي به الشيء المقصود إمالة النفس نحوه ما تهيل النفس إليه ، وإن ما يحاكي به الشيء المقصود تغيير النفس عنه ما تنفر النفس عنه أيضا " ، وهنا يظهر سر الابداع ودور التخيل حيث " أن الالتذاز بالتخييل والمحاكاة إنما يكمل بأن يكون قد سبق للنفس احساس بالشيء المخيل وتقدم لها عهد به " .^(٣)

لذا فإن حازما بحق يعد البلاغي الفذ الذي ابرز ملامح نظرية التخيل في الشعر واستوعب كل مقوماتها ودرسها دراسة واعية يظهر هذا واضحا من وصفه الرائع للأقائل الشعرية وغير الشعرية يقول : واصفا الأقائل غير الشعرية أنها " كحصول العلم مثلا بامتلاء أنا أو خلوه بأن يبصر مثلا يرشح أو يوجد ثقلا أو يبصر مكفاً و يوجد خفيا " .^(٤)

(١) منهاج البلاغ ، سراج الأدياء ص ٩١ .

(٢) فن الشعر من كتاب الشفا ، ضمن كتاب فن الشعر ص ١٧١ .

(٣) منهاج البلاغ ، سراج الأدياء ص ١١٨ .

(٤) السابق ص ١٢٠ .

أما الأهل الشعرية ، فإنها " مثل ما تشف لك آنية الزجاج عن صورة ما تحويه ، فلذلك صارت الأهل الشعرية أشد إيهابا وتحريكا للنفوس من غيرها " . (١)

وهذا ما جعل الدكتور سعد مصلوح يؤكد أن حازما " كان البلاغي العربي الوحيد الذي اعتنق فكرة التخيل الشعري بحيث تكاد تكون عنده نظرية عامة يطبقها على طبيعة فن الشعر ووسائله التعبيرية الخاصة " . (٢)

وإذا أردنا أن نتعرف على مفهوم الخيال عند الخطيب القزويني باعتباره يمثل مرحلة من مراحل تطور الفنون البلاغية فإننا نجده قد استعمل عبارات ثلاثا ولم يكتف بواحدة هي الخيال والوهم والتخيل .

والذي يحدو لنا أنه قد ميز بوضوح تام بين استعمال تلك الكلمات الثلاث لتحديد الصورة الناشئة عن كل كلمة ووضح بالتشيل الفرق بين كل من الخيال والوهم والتخيل و غير أن هذا التمييز يتبعه شرح أو تحليل للصورة الفنية وتبيان قيمتها الجمالية في ميزان البلاغة ، فهو يعالج فنون البيان وكأنه يعالج قضية علمية متعددًا عن المعالجة الفنية للشعر .

(١) منهاج البلاغ . سراج الأديب ص ١٢٠ - ١٢١ .

(٢) حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخيل في الشعر ص ١٩٣ ،

دكتور سعد مصلوح مطبعة دار التأليف - القاهرة الطبعة

الأولى ١٤٠٠ هـ / ١٩٨٠ م .

فعند حديث القزويني عن ركني التشبيه الاساسيين نراه يقسمه
كما انتهى إليه البلاغيون من قبل حيث يقول : " طرفاه اما حسيان ...
والمراد بالحس المدرك هو أومادته باحدى الحواس الخمس الظاهرة
تدخل فيه الخيالي كما في قوله :

وَكَأَنَّ مَحْمَرُ الشَّقِيقِ إِذَا تَصَوَّبَ أَوْ تَصَعَّدَ
أَعْلَامُ يَأْقُوتٍ نُشِيرُ نَ عَلَى رِيَّاحٍ مِنْ نَزَجَدَ

وبالعقل ما عدا ذلك فدخل فيه الوهمي ، أى ما هو غير مدرك بها
ولو أدرك كان مدركا بها ، كما في قوله : وسنونه نرق كأنياب أغوال
.. وما يدرك بالوجدان كاللذة والألم : ووجهة ما يشتركان فيه
تحقيقا أو تخيلا ، والمراد بالتخييل نحو ما في قوله :

وَكَأَنَّ النُّجُومَ بَيْنَ دُجَاهَا

سُنُنُ لَاحَ بَيْنَهُنَّ ابْتِدَاعُ (١)

في هذا النص نجد القزويني يطرح مفاهيم محددة عن هذه
الكلمات التي نحن بصددها يوضح لنا فيه العناصر الرئيسية
التي تتكون منها الصورة الشعرية التي تعتمد على التشبيه ، ونستطيع أن
نقول أن هذا النص يوضح مدى اهتمام القزويني بتعميد القواعد العامة

(١) التلخيص في علوم البلاغة ص ٢٤٣ ، ٢٤٤ ، ٢٤٥ ، لجلال الدين
محمد بن عبد الرحمن القزويني الخطيب ، ضبطه وشرحه الاستاذ عبد
الرحمن البرقوقي ، دار الكتاب العربي بيروت لبنان ، الطبعة الثانية
١٣٥٠هـ / ١٩٣٢م وانظر - أيضا - له الايضاح في علوم البلاغة
شرح وتعليق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي ، الطبعة
الخامسة ، دار الكتاب اللبناني بيروت لبنان -

القائمة وراء الصورة الشعرية التي ساقها في ثنايا حديثه أكثر من اهتمامه بالتحليل والتفصيل للصورة ووسائل تأديتها ، غير أنه - والحق يقال - قد حدد مفهوم هذه الكلمات الثلاث في كلا كتابيه - التلخيص والابحاح - ما يدل على أن مفاهيم هذه الكلمات قد تحددت واستقرت في أذهان البلاغيين في تلك الفترة ، الأمر الذي يجعلنا نطلق عليها مصطلحات وكلنا اطمئنان ، فقد أصبح بالإمكان معرفة العلاقة بين الخيال والصورة الشعرية ، ولا يمكن تصور النظرة إلى قيمة الصورة الشعرية منعزلة عن قيمة الخيال ومفهومة .

ففي النص السابق استخدم القزويني ثلاثة مصطلحات للتعبير عن ثلاث صور شعرية . ولعلنا نتساءل هل هناك خلاف واضح بين كل صورة وأخرى ؟ إذا كان الجواب نعم فما أوجه الخلاف ؟ أهو في مادة الصورة أم في تركيبها ، للإجابة على هذه الأسئلة علينا أن نقوم بدراسة كل صورة على حده ، ولنقف أمام مصطلحاته التي يوردها لنعرف ماذا يريد بالخيالي ، والوهمي والتخييل فمن الصور الشعرية التي تدخل تحت القسم الخيالي هذه الصورة :

وَكأنَ مَحْمَرُ الشَّقِيهِ	قِ إِذَا تَصَوَّبَ أَوْ تَصَعَّدَ
أَعْلَامُ يَأْقُوتٍ نَشِيرُ	نَ عَلَى رِيَّاحٍ مِنْ نَهْرٍ جَدَدَ

فالخيال عند القزويني - كما يبدو - على ثلاث درجات تختلف

قوة وضعفا باختلاف الصورة الناتجة عن كل درجة .

فالخيالي - عنده - هو الجمع الملائم بين أشياء يظهر للمرء

عادة أنها لا رابطة بينها ، فالصورة الخيالية ليست الا صورة لا مربها

الشاعر من قبل ثم أعاد صوغها في صورة جديدة ، وطبقها على مواد مختلفة ،
فمثلا إذا ما حاولنا معرفة مادة الصورة التي تتألف منها سنجد أنها
تتكون من مواد نعرفها من قبل " شقائق - النعمان - الباقوت - الزرجد " .
ما الجديد في الصورة ؟ الجديد الصورة المحدثه ، إذ أنها تختلف
عما هو معهود في الواقع ، فلم نعرف قط أن هناك أعلاما من الباقوت
نشرت على رماح من زرجد .

الصورة الخيالية إذن ، هي محصلة التفاعل بين المواد المولفة
لها من ناحية وبين ذات الشاعر المتفردة ونشاطه الداخلي من ناحية
أخرى ، ولعل هذا ما دفع بالقزويني إلى أن لا يرد حسن الصورة إلى
ذاتها ، ولكنه يردّها إلى ندرة حضورها في الذهن مطلقا " إلا بعد
أعمال الروية " (١) ، وفضل تأمل ، لأنه لا يستطيع إيجاد صورة فنية
جديدة سوى الخيال الذي لا يرضى الصور الشعرية التقليدية .

وعلى هذا الأساس يمكن القول : أن هذه القوة التي سماها
القزويني الخيالية أنها حافظة ، ومنظمة ، ومبتكرة في نفس الوقت ، فعملها
هذا يشبه إلى حد ما ما يعرف في النقد الحديث بقوة الاستدعاء التي
يقول : " أنها نمط من أنماط الذاكرة ، ولكنها " لا تخزن الصور فحسب ،
وانما تصهرها وتغير من طبيعتها ، لتشكل منها أنماطا جديدة ، فريدة
في نوعها " (٢) ، من هنا نرى أن وظيفة الشاعر قد تحددت ، ماذا يفعل

(١) الايضاح ص ٣٧٦ .

(٢) الصورة الفنية ص ٩٦ .

حتى يحيل العناصر الطبيعية وغيرها إلى صورة فنية يجمع مادته ويختار منها بشكل وصوغ عملا فنيا مبتكرا.

أما الوهمي فهو " ما ليس مدركا بشي من الحواس الخمس الظاهرة، مع أنه لو أدرك لم يدرك إلا بها " (١)، فهو عملية وجود أو ايجساد صورة غير متحققة أبدا يقدرها الشاعر على غير مثال وتعمل على تركيب ما أعطا - الحس على صورة ما أعطى الفكر تركيبها ابداعيا كما في قول امرئ القيس : " وسنونة زرق كاتياب اغوال " ، ولكن الغول لا أثر لها في الواقع ، فكيف تكون الصورة الوهمية . هي تلك التي " يكون الشبه به نادر الحضور في الذهن " (٢) ، ولا يمكن ادراكها أو مادتها باحدى الحواس الخمس ؟

ان كلا من الغول وانياها صورة غير متحققة اطلاقا ، ولكن صورتها مأخوذة من مواد " كان يعرفها - الشاعر - من قبل بطريق الرواية أو السماع " (٣) ، ومن ثم يستغلص منها ما يناسب موضوعه فيأخذ في ترتيبها على نسق خاص " لا تحقق لمعناه حسا ولا عقلا ، بل هسو صورة وهمية مخضة " (٤) يبرزها لنا في صورة فنية آثرها ،

(١) الايضاح ص ٢٣٦ .

(٢) التلخيص ص ٢٦٥ .

(٣) الخيال في الشعر العربي ص ١٤ .

(٤) التلخيص ص ٣٣١ .

وهذا تظهر الخاصة الابتكارية للشاعر . فهذه القوة تخرج لنا صورة فنية ليس لها وجود كامل خارج التعبير الذي انتجته هي نفسها ، إنما هي تعبير عن تشل خيالي رغم أنها تستعين ببعض العناصر الحسية إلا أنها * تتصرف في تلك العناصر بشل التكبير أو التصغير وتأليف بعضها إلى بعض حتى تظهر في شكل جديد ^(١) ، وهذه ترجع إلى فطنة الشاعر وقوة شعوره وقدرته على النفاذ إلى بواطن الأمور والتعمق في مظاهر الكون ما يعينه على كشف علاقات جديدة ويهتدي إلى معان خاصة وصور بديعة لا يهتدي إليها غيره .

أما التخيل ، فهو يشبه الوهمي في نوع الوظيفة التي يؤديها ، ولكنه يختلف عنه في الدرجة ، وفي نوع المادة التي تتألف منها الصورة الناتجة عنه ، فإنه يتمين عليه - الشاعر - أن يحصل على مادتها من معطيات الحس والعقل إذ أنه يخرج المحسوس في صورة المعقول ، ويعد إلى اثبات شبه بين الأمرين كما في قول الشاعر :

فَكَأَنَّ النُّجُومَ بَيْنَ دُجَاهِهَا

سُتْنٌ لَّاحَ بَيْنَهُنَّ ابْتِدَاعٌ

(٢)

إلا أنه " غير موجوده في المشبه به إلا على طريق التخيل " .

(١) الخيال في الشعر العربي ص ١٥ .

(٢) التلخيص ص ٢٤٦ ، انظر الايضاح ص ٣٣٦ .

التخيل اذن يجمع بين الأشياء الحسية والعقلية ، ويضعها جنباً إلى جنب ، كما أنه يتجه إلى ما بين الأشياء من صلات . فيصور لنا ذلك كله في بناء فني جديد يجسد به ما اكتشف من علاقات ، وما اهتدى إليه من معاني وصور ، هي جوهر الشعور وخاصيته الذاتية .

ومجمل القول ان البلاغيين عرفوا نوعاً واحداً من الخيال ، ولكنه يأتي على درجات وأشكال مختلفة يقوى وضعف ، وهو قسوة لها قدرة على التركيب والجمع بين المتضادات والتباينات جمعاً جديداً مبتكراً وملائماً ، فيضفي على الأشياء القديمة المألوفة الجودة ويجلب الدهشة والمتعة .

وطبقاً لهذا المعنى تكون العناصر الشكلية ملائمة تماماً للفكرة وذلك يتحقق في التجربة الشعرية قدر كبير من التنظيم ، الذي يفتقد في التجربة التي لا تكون نتاج هذه القوة ، وبالتالي لا يتولد عنها استجابات ، فالخيال أحد العناصر الرئيسة التي تميز الأشعار ذات القيمة العظيمة .

والابتكار والجمال ، عنصران أساسيان في الشعر ، فالشعر يتميز عن العلم بأننا نحتاج في الشعر إلى أن نكتشف موضوعه أي النواحي الجمالية فيه ، فهو نوع من التركيب الابتكاري الذي يعتمد على قوة الخيال ، ولا يمكن أن يحمل العقل محل الخيال ولكن لا يكتفى أحدهما بنفسه ، كما رأينا عند عبد القاهر وحازم .

ولكن ينتج الخيال وكى يبدع الشاعر ■ بد أن تكون هناك
عاطفة تعمل على استثارته ، وليس معنى ذلك أنه يحتاج إلى شـيـرات
حاضرة وملبوسة ، بل يمكن أن يكون ما يختزنه من أفكار وصور
شـيـرا عظيما . لذلك كانت لفظة شعري اللغة العربية تعنى
الشعور أو العاطفة .

المبحث الثاني

الخيال والمعنى الشعري

لم ينظر البلاغيون القداس إلى الصياغة الفنية في الشعر على أنها مجرد زخرف ووشى ظاهر كما هو شائع عندهم ، لكنهم أحسوا أن هذه الصياغة تضيء على الفكرة معاني ودلالات موحية تبعثها في نفس المتلقي ، فتأمل الصورة فيحدث بهكذا التأمل إحياءات وانعكاسات معنوية يكون لها تأثير في نفسه ، لذا كان من الصعوبة بمكان عند تذوق الشعر النظر فقط إلى الشكل أو بالمعنى كل على حده ، بل لابد من امتزاج الشكل بالمضمون معا ، وذلك أن " الألفاظ أجساد ، والمعاني أرواح ، وإنما نراها بعيون القلوب " فإذا قدمت منها مؤخرا أو أخرت مقدما ، أفسدت الصورة ، وغيّرت المعنى ، كما لو حول رأس إلى موضع يد ، أو يد إلى موضع رجل ، لتحولت الخلفة ، وتغيرت الحلية " (١) ، نتأمل الشكل الفني للشعر ، هو في نفس الوقت تأمل لمضمونها الفني الذي يوحي به هذا الشكل .

من هنا أدرك البلاغيون أن للصياغة الفنية عطاها المعنوي الخاص ، فكانت براعة الشاعر ، وتفضيل شاعر على شاعر تعتمد إلى حد كبير على براعته في الصياغة الفنية من جانب وفي تكوين الصورة من جانب آخر ، فالقدرة والبراعة تتمثل في الصياغة التي تحقق المتعة عن طريق التأمل ، وهذا يظهر جليا في رفضهم للمعاني المجردة ، لأنها كما يقول الجاحظ " مطروحة في الطريق يعرفها العري والعجمي والقروي والبدني . . . ، وإنما الشعر صناعة " وضرب من النسيج ، وجنس من التصوير " (٢) من هنا تأتي أهمية الصياغة فالشاعر يريد دائما بالجد يد المبتكر ، وهذا تقاس جودة الشعر ، فالعبارة عند الشاعر تأخذ مدلولها يختلفا باختلاف عنها في الكلام العادي لأن الشاعر يطوع الأساليب ويستخرج ما فيها من قوة كاشنة ، هذا التفسير والمدلول يحدث في نفس المتلقي نوعا من الدهشة والاستغراب وذلك أن الصياغة الفنية ترتبط ارتباطا وثيقا بالاحاسيس التي تهشها فوق ذلك المعنى الذي أبدعه الشاعر في تلك الصورة .

(١) الصناعتين ١ ص ١٢٩ .

(٢) الحيوان : ١٣١/٢ .

ونتيج عن ذلك - كما سنرى - احساسهم بأهمية الصياغة ، لأنها تعمل على
" الايقاع باللموس ، وذلك بأن تصور الألوان والأشكال والحركات ، وغيرها من
حالات الأشياء تصورها كلاميا يدركه القارى مباشرة " ^(١) ، فالشاعر يستمد مادته من
كل ما يقع في خبرته وتجاربها ، وكل ما يمكن أن يصل إليه بعقله وحسه ، إلا أن هذه
المادة ليست كل شيء في الشعر ، وإنما المهم علاقة الشاعر وتفاعله مع المادة ،
ورؤيته لها ، واجادته في صياغتها صياغة فنية ، إذ أنها ، هي المعتبر فنى
الشعر .

من هنا ارتبطت الصياغة الفنية عند البلاغيين بالمفهوم السائد لديهم للشعر
من جهة ، وللبلاغة من جهة أخرى ، وترتب على ذلك احساسهم بأهمية الصياغة
التي هي ثمرة الخيال ، يقول الرمانى : الإيجاز والتشبيه ، والاستعارة ، والتلاؤم ،
والجاذبة وحسن البيان ^(٢) ، من آلات البلاغة التي تعين عليها وتوصل إلى
القوة فيها ، ويقول العسكري البلاغة : " كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتكناه
في نفسه لتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن " ^(٣) ، وقال السكاكى : " هي
بلوغ المتكلم في تأدية المعانى حدا له اختصاص بتوفيه خواص التراكيب حقها
وايراد أنواع التشبيه والمجاز والكتابة على وجهها " ^(٤) .

فعلماء البلاغة نظروا إلى الشعر على أنه تعبير فنى يبدعه الشاعر من عنصرين
كل منهما لا يكتفى بذاته ، وهما : اللغة ، والخيال ، إذ أن الخيال يعطى
اللغة وظيفة جديدة غير التوصيل ، وهذه الوظيفة ، هي الابداع الفنى في تأليف

(١) معجم مصطلحات الأدب ، مجدى وهبة ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ص ٢٣٧ .

(٢) النكت في اعجاز القرآن ، للرمانى ، ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القرآن ،
حققها وعلق عليها محمد خلف الله أحمد ، د . محمد زغلول سلام ، دار
العلوم بصر ، الطبعة الثالثة ، ص ٧٦ .

(٣) الصناعتين ، لأبى هلال العسكري ، حققه وضبطه د . مفيد قمحية ،

دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ١٩٨١ ، ص ١٩ .

(٤) مفتاح العلوم ص ٦٩ .

العناصر المألوفة بشكل جديد ، ومن هذه العناصر اللغة التي يستغل كل إمكاناتها التعبيرية لما لها من قدرة في الكشف عن خاصية الأشياء ، وهذا يعني أن الخيال يرتبط ارتباطاً ضرورياً بالابداع الفني .

فهذه اللغة المخترعة ، أو الوسيلة البهائية التي تستند عناصرها من الطبيعة والأشياء وتولفها بطرق التشبيه ، والمجاز والكناية مثلاً ، هذه اللغة من عمل الخيال ، فهو العنصر الذي يلجأ إليه الشاعر لمعبر به عن الفكرة التي تختبر في ذهنه ، وليست هناك وسيلة أخرى يستطيع بواسطتها أن يقدم بها هذه الفكرة " في صورة مقبولة ومعرض حسن " (١) إلا بهذه الوسيلة ، فعين تعجز العبارات الأخرى عن تحقيق هذه الغاية ، يجد الشاعر في هذه الوسيلة ضالته ، فيلجأ إلى الصور التي تجسم المعاني ، وتنقلها إلى درجة أسى فتزداد المعاني قوة ووضوحاً وجمالاً ، لأنها اللغة الوحيدة الطبيعية لاداء انفعالاته ، لذلك سمعناهم يقولون عن التشبيه أنه " ما أطبق جميع المتكلمين من العرب ، والعجم عليه ولم يستغنى أحد منهم عنه " (٢) ويقولون : " أنه ما اتفق العقلاء على شرف قدره ، وفخامة أمره في فن البلاغة ، وإن تعقب المعاني به . . . يخضع قواها في تحريك النفس إلى المقصود بها " (٣) .

ويقولون : " الكناية ، والاستعارة ، والتشثيل ، والمجاز ، والابجاز . . . أنها الأقطاب التي تدور البلاغة عليها ، والأعضاء التي تستند الفصاحة إليها ، والطلبة التي يتنازعها المحسنون ، والرهان تجرب فيه الجياد والنضال الذي تعرف به الأيدي الشداد ، وهي التي نوه بذكرها البلغاء ورفع من أقدارها وصفوا فيها الكتب ووكّلوا بها الهم وصرفوا إليها الخواطر " (٤) .

(١) الصناعتين : ص ١٩ .

(٢) المرجع السابق : ص ٢٦٥ .

(٣) الإيضاح : ص ٣٢٨ ، ٣٢٩ .

(٤) دلائل الإعجاز : ص ٥٢٠ ، ٥٢١ ، تحقيق محمود محمد شاكر .

وإذا كان البلاغيون قد انتهوا إلى أن الشعر تعبير فنى جميل ، وهذا لا يتحقق إلا بغيض من الخيال ، إذ الجمال يمنع منه متى ما أحسن الشاعر الاستفادة من الخيال ، استطاع أن ينقل الأفكار مجسدة صحيحة محوطة بهالة من اللذة والامتاع ، لذلك اهتموا بالتعبير المصور ، لأنه يضي على الفكرة طرافة وجدة ، ويخلق عن الأشياء ثوب العادة والألف ، وهذه النظرة أظهر ما تكون عند عبد القاهر السدى اهتم بالتعبير المصور ايما اهتمام ، وجلا جوانبه والذي يعنىنا - هنا - هو أن قيمة الشعر فى - اطار تلك النظرة - ترجع فى الجزء الأكبر منها فى تسليط الضوء على أهمية الصياغة الفنية التى هى وليدة الخيال ، والوسائل التى تتخذ للوصول بالعمل إلى شئ من التجهود والابتكار .

وهذا يعنى أنهم تجاوزوا فى نقدهم وجهات النظر المعيارية ، بل أن جهود كثير منهم لم تغل من الاتجاه الذى يؤمن بفنية الأدب وخصوصية لغته ، يؤمن بالفرق بين الشعر والكلام ، وليس أدل على ذلك من رفضهم لبدأ الإقحام فى لغة الشعر ، أى اقحام المعنى فقط .

أما لماذا تتعدم العناية فى هذا الجانب - أعنى إقحام السامع - ؟ فإن للعبارة مغزى أعمق من مجرد القبول والرفض ، أنها بمثابة الاعلان عن الفصل بين الكلام ، وعلو القيمة الفنية للعبارة فى الشعر ، لأن اللفظ فى الشعر أوفى لغة الأدب عموما ليس هو اللفظ فى الكلام ، لسبب بسيط هو أن المبدع لا يسلك فى التعبير عن الفكرة الطرق نفسها التى يسلكها المتكلم عادة ، إذ أن الشعر يخرج بالعبارة عن النمط المألوف الذى بدوره يخرج الفكرة " فى صورة مقبولة ، ومعرض حسن " (١) وما ينتج من ذلك الخروج من تمكن المعنى فى نفس السامع لثراء اللغة وكثافة طاقاتها الدلالية .

ومن إيمانهم بهذه النظرة " فنية الأدب " أحسن كثير من النقاد أن الشعر لا يكتفى فيه المعرفة الفنية - كما رأينا لذلك اخرجوا شعر كثير من العلماء من دائرة الشعر ، لخلوه من أى فنية ، فقد كان التجهود فى الشعر ليس علته العلم ، فإذا

كان الشعر ، هو شكلا فنيا ، فإن علة هذا الشكل ليس العلم بقوانين صياغته
فتلك التقاليد ليست مجرد قوالب جامدة تتحقق في لغة الشعر بمجرد تطبيقها ،
فهذه الالية غالبا ما تؤدي بصاحبها إلى التكلف والتعمل المقيت .

وإذا كان الشعر شكلا فنيا أدواته اللغة ، فعلى الشاعر أن يحشد طاقاته
الذهنية ، وقدراته التعبيرية ، لجعل من تلك اللغة شكلا فنيا له طاقاته
وسماته . وتقاليد فنى هذا الشكل الفنى وحده تتحل روح الشعر ، فالحكمة
والفلسفة بذاتها لا تكون شعرا ، لذلك رفضوا وجودها فى الشعر ما لم يكن لها
سوق مقبول ، أى لابد أن ينفعل بها الشاعر انفعالا خاصا ، ويخفى عليها من
خياله لصات جمالية ، من حيث اختيار الألفاظ وتركيبها فى ذلك البناء مجسدا
بها فكرة معينة لها ابعادها فى نفسه ، فالصياغة ، هى مجال التفرد والخصوصية .
من هنا لم يقتصر الوضع على تعريفهم الشعر ، بأنه كلام موزون مقفى بائن عن
العشور فحسب ، بل رأوا فى الشعر غير تلك النظرة الضيقة ، لقد رأوا فيه تحويلا
إلى الحد الأقصى فى عملية الصياغة اللغوية التى تتجاوز الإفهام ، أو الإيلاج
إلى التأثير ، لذلك كان رأيهم الماثب الذى اتجه إليه كثير منهم فى البحث فى
لغة الشعر التى يتحول فيها الخطاب الأدبى عن الوظيفة الاخبارية ، فعنوا
بالبحث فى ماهية الشعر ، وطبيعة هذه الأداة - اللغة - ووظيفتها ، لذلك
وضعوا الشعر فى مقارنات مع المستهات اللغوية الأخرى للتفريق بين المستوى الفنى
المتحقق فى الشعر ، وبين المستهات اللغوية الأخرى فى الكلام العادى .

الشعر ليس مجرد مجموعة من الأفكار ، وعرض الأفكار وتقدمها ليس مكانه الشعر ،
ومع ذلك لا نستطيع أن نقول : أن اللغة كساء نلقه فوق الفكرة ، ونستطيع أن ننظر
إليها بمعزل عنها ، لأن هذا أمر محال ، ولا يمكن تصور الفكرة بدون الألفاظ المعبرة
عنها ، لأن الشعر يقوم أساسا على العلاقة الوثيقة بين الأفكار واللغة ، من هنا
يكون من العبث البحث عن الأفكار فى القصيدة دون النظر إلى اللغة التى قدمت
تلك الأفكار ، فى هذه الصياغة الفنية الخاصة ، التى تسلك فيها اللغة طريقا آخر
خلاف المعتاد ، من هنا ينشأ التقاير بين المستويين .

والتغيير هو أن لا يستعمل الألفاظ على ما يوجبها المعنى ، بل أن يستعير ويبدل
 وشبهه ، وذلك الصيغ الفكرة بحيوية شيرة بما يضيفه عليها من حياة انسانية وفكرية
 يستند لها من احساسه ، فالصورة هي "الشيء" الوحيد الذي لا يلقن ، وهي أيضا
 سمة العبقرية الأصيلة ^(١) لذلك كان المعتد عليها في المفاضلة ، لأنها مجال
 عمل الشاعر ، من هنا كان ربطهم بين الصورة التركيبية للكلام في الشعر ، وبين الصورة
 الفنية الناتجة عن هذا التركيب ، أو بمعنى آخر التعبير المجسم الذي يقوم أساسا
 على الابدال والمقارنة ، والتفاعل بحيث تأخذ الكلمة معنى جديدا ليس هو
 معناها في الاستعمالات العادية ، وذلك يتسع معنى الكلمة ، لذلك كان الشعر
 عند كثير من البلاغيين " مقسوم على ثلاثة انحاء : منه المثل السائر ، ومنه الاستعارة
 الغريبة . . . ، ومنه التشبيه الواقع النادر . . . ، وما خرج عن هذه الأقسام الثلاثة
 فكلام وسط ، أودون ، لا طائل فيه ، ولا فائدة معه . . . " ^(٢) فالشعر بهذا المفهوم
 يعتمد على الخيال ، الذي يتولد عنه الشكل الفني ، الذي يميز الشعر بما يحتوي
 عليه من صور تعدد جوهر الشعر هدفها يكون كلاما وسطا ، أودون ، ولا طائل
 فيه ولا فائدة معه ، وهذا ما يميز الشعر عما عداه من المستهات اللغوية الأخرى .
 وهذا التقسيم يكون الخيال قوام الشعر ، لأنه هو الذي يولد لطيف المعاني
 أو المعنى الخاص ، كما هو عند النقاد القدامى أو الصورة الفنية في النقد الحديث ،
 ويدل على ذلك اخراجهم للنوع من النظم لا تتحقق فيه أي سمة فنية ، ورفضهم
 إدراجه تحت مسمى الشعر ، فالصورة بهذا الاعتبار أعظم أركان الشعر ، وأولاها
 به خصوصية لأنها ما يعز ماله ، ولا تكون " الا لمن طال تأمله ، ولطف حسه وميز
 بين الأشياء " بلطيف فكرة ^(٣) فبراعة الشاعر وسبقه للمعاني وابتكاره لها تتوقف على

(١) الاستعارة ، جون ملتون / ترجمة د . عبد الوهاب السيري ، بحث نشر

في مجلة المجلة ، ابريل ١٩٧١ ، ص ٤٣ .

(٢) التشبيهات ، لابن أبي عون ابراهيم بن محمد بن أحمد ، ج ١ ص ٢ .

(٣) المرجع السابق : ج ١ ص ٢ .

قوة الخيال ، وقدرته على التأمل والتفكير فيما يحيط به ، وإحساسه أو انفعاله
للأشياء كل ذلك يمكنه من صياغة المعاني في شكل جديد مبتكر .

وهذا الفهم للشعر نرى صداه عند كثير من العلماء أمثال العزوقي في شرح
الحماسة ^(١) وابن رشيق في العدة وعبد القاهر في دلائل الإعجاز بوجه خاص ،
فقد كانوا أدهف حسا في تحديد سميات الشعر الفنية ، لا حساسهم بالمستوى الفني
للغة في الشعر لقاء على الخيال ، فقد قال غير واحد من العلماء - الشعراء
ما اشتمل على المثل السائر ، والاستعارة الرائعة ، والتشبيه الواقع ، وما سوى
ذلك ، فإن لقائله فضل الوزن ^(٢) ، و " أن الشعر الحق هو ما اشتمل على المثل
والاستعارة والتشبيه ^(٣) " وهذا لا تكون الصورة صنعة تالية يؤتى بها للتزيين
والتحسين والإيجاز ، وإنما هي جوهر في لغة الشعر ، لا تتحقق له صفة الشاعرية
إلا بها ، لذلك قالوا : لا ينبغي أن يكون الشعر خاليا بفسولا من هذه الحلى
فارفا منها ، ومعتبر عبد القاهر الجرجاني من أبرز البلاغيين الذين تعاملوا مع
الشعر من خلال هذا المنظور ، فقد كان يسعى إلى وضع تصورات ومفاهيم نظرية
وتطبيقية شاملة تبرز أهمية الصياغة الفنية .

أما حازم القرطاجي فقد وضع في كتابه " منهاج البلغاء " قوانين فنية لعلمية
الصياغة من خلال عرضه لمفهوم الشعر وماهية طبيعته ووظيفته ، فالميزة التي يتميز
بها الشعر عن غيره ، تبرز في صياغته وانحراف لغته عن المألوف والمعتاد إذ أن
الشاعر يجهد نفسه في جعل ألفاظه أكثر إيجازا وتعبيرا ، وذلك بما يخترعه من
صور معبرة تعتمد على الخيال ، فيجسد الأفكار ويخلق عليها من شفافيته وإحساسه
فتولد معاني ودلالات جديدة من صنع الخيال ، هي في ذاتها غير مفصلة عن عالم
الواقع الذي يستمد منه الشاعر مادته ، غير أن الطريقة التي ركب بها الشاعر الألفاظ

(١) شرح الحماسة : ج ١ ص ١٠ .

(٢) العدة : ج ١ ص ١٢٢ .

(٣) دلائل الإعجاز ص ٧١ .

وجعلها في نظام معين ، لاظهار فكرته ، هي التي تحققت بها القوة التأثيرية على السامع . وجعلت الألفاظ تحمل معاني جديدة ، فاللفظة لا تكون مؤشـرة وشاعرية الا عن طريق ارتباطها بالألفاظ الأخرى في القصيدة وليست لعلاقتها بالعالم الخارجي . فالألفاظ لا تؤثر في النفوس الا بما تحمله من دلالات خاصة يستطيع الشاعر أن يقدسها في إطار فني معبر ، يقول حازم القرطاجني : " الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ، ويكره إليها ما قصد تكرهه ، لتحمل بذلك على طلبه أو الهروب منه بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة لحسن هيئة تأليف الكلام " (١) .

انطلاقاً من هذه النظرة للشعر ومميزاته ، فقد كان المعنى المجرد ليس هو كل شيء في القصيدة في نظر هؤلاء البلاغيين فقد ادركوا أن الصياغة الفنية ، هي جوهر الشعر ، أي أنه ليس بالامكان أن يتذوق الشعر بمعزل عن تلك الصياغة ، فهي السرف في المتعة التي يجدها المتذوق التي يعزل اليها عن طريق التأمل في بناء اللغوى الخاص . نظراً لخصوصية العبارة الشعرية التي لا تدل على المعنى مباشرة وإنما تلوح وتؤمى وتشير إليه من بعيد . وهذا ما يعطى المعنى مذاقاً خاصاً ، لذا أبدوا إعجابهم بالمعاني الفنية الخاصة التي كانت تحطها تلك الصياغة ، وتقديرهم للصورة الفنية التي يبدعها الشاعر في ذلك المعنى ، يتضح ذلك من مثل هذه التعبيرات التي استخدموها للتعبير عن هذا الإعجاب والتقدير " كالمعاني البديعة (٢) أو حسن العبارة (٣) أو " المعنى المخترع (٤) ، أو " المعاني الغريبة (٥) أو لطيف المعاني أو حسن اللفظ ، وفي معنا أن نجد

(١) منهاج البلاغاء وسراج الأدباء ص ٧٦ .

(٢) النثر السائر : ج ١ ص ٣١٥ .

(٣) دلائل الإعجاز ص ٤٨٦ ، تحقيق محمود شاكر .

(٤) النثر السائر : ج ١ ص ٣١٢ ، ٣٢٠ ، ٣٢٤ .

(٥) المصدر السابق ج ١ ص ٣١٨ .

أمثلة للوقوف على هذا المعنى الشعري الخاص والتعرف على علاقته الوثيقة بالصياغة الفنية ، وما تتميز به عن المعنى المجرد .

وتتأكد خصوصية المعنى الشعري ، وفنيته وتميزه عن الفكرة المجردة عند كثير من البلاغيين الذين يطلقون عبارة لطيف المعاني * على الصورة المجازية المبتكرة عند الشعراء ، فقد كانت الاسماء ، الذي بنى عليه من قدم أمر القيس على غيره من الشعراء ، فليس له ميزة أخرى يمكن أن تكون السبب في هذا التقديم - كما يقولون - فلولاً لطيف المعاني واجتهاد فيها وابتكاره وتجديده ، وأقباله عليها لما تقدم على غيره ، ولما كان كسائر شعراء أهل زمانه ، إذ ليست له فصاحة توصف بالزيادة على فصاحتهم ، ولا القاطن من الجزالة والقوة ما ليس لأفاظهم ، وإنما احتجوا في تقديمه بأنه كان في اتیانه بالمعاني مبتدئاً ولم يكن محتدياً ، فقالوا : هو أول من شبه الخيل بالعصى وذكر الوحش ، والطير ، وأول من قال : قيس الأوايد ، وأول من قال : كذا ، وقال : كذا ، فهل هذا التقديم إلا لمعانيه .

فلطيف المعاني هنا ليس مجرد فكرة ابتلاها التداول وأذهب رونقها كثرة الاستعمال ، وإنما هي صورة فنية ومعنى خاص أبدعه الشاعر في هذه الصياغة اللغوية التي لا يتذوقها المتلقي إلا بتأمل الكلى لهذه الصياغة والتفاعل مع صورتها فهذه الصياغة ، هي التي أبرزت هذه الفكرة في قوة ودقة أكبر وفي معنى بدیع فسحة خيال الشاعر وقوته ، هو الذي هداه إلى هذه الصور المبتكرة ، لذا كان له فضل السبق إليها بما اخترع وأبدع من صور .

إن فنية المعنى الشعري ، وخصوصيته ترتبط عند ابن الأثير بقوة خيال الشاعر وقدراته التعبيرية ، التي تمكنه أن يخترع صوراً جديدة لم يسبق إليها وتكون نموذجاً يحتذى به الشعراء من بعده ، فقد عبر عن ذلك بقوله * وهذا ان البيتان من أبيات المعاني المبتدعة ، وعلى أثرهما شئ الشعراء * (١) تعليقا على قول الحماسي :

(١) النحل السائر : ج ١ ص ٣٥٠ .

أَنَّاخَ اللَّوْمَ وَسَطَّ بَنِي رَسَاحٍ
 طَيْتَهُ ، وَأَقْسَمَ لَا يَرِيَهُمْ .
 كَذَلِكَ كُلُّ ذِي سَفَرٍ إِذَا مَا
 تَنَاهَى عِنْدَ غَايَتِهِ يُقِيمُ (١)

وفي هذه المعاني البديعة ، وفي مثل هذه الصياغة * يقع بها الفصل بين
 الكلامين من تقديم لاحدها ، أو تأخير ، أو تسوية بينهما (٢) ، وهذا ما قام به
 الخطابي فقد ذكر أن الوليد بن عبد الملك وأخاه سلعة تنازعا ذكر الليل وطوله
 ففضل الوليد أبيات النابغة في وصف الليل (٣) التي يقول فيها :

كَلِمَتِي لَهُمْ يَا أُمِّةً نَاصِبٍ
 وَلَيْلٌ أَقَاسِيهِ يَطْنُ الْكُوكَبِ
 تَطَاوَلَ حَتَّى قَلَّتْ لَيْسَ يَنْقُضُ
 وَلَيْسَ الَّذِي يَرَعَى النُّجُومَ بِأَيِّ
 بَحْدَرٍ أَرَا حَ اللَّيْلِ عَازِبٌ هَمٌّ
 تَضَاعَفَ فِيهِ الْحُزْنُ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ .

* وفضل سلعة أبيات امرئ القيس (٤) ، حيث قال :

وَلَيْلٌ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُّوْهُ
 عَلَى بَأْنَوعِ الْهَيُومِ لَيْطَاسِي
 فَقُلْتُ لَهُ لِمَا تَطْنِي بِحُلْبِهِ
 وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاهُ بِكَلْكَلِ

(١) السابق : ج ١ ص ٣٥٠ .

(٢) بيان اعجاز القرآن : لأبي سليمان محمد بن محمد بن ابراهيم الخطابي

ص ٦٣ .

(٣) بيان اعجاز القرآن : للخطابي ص ٦٢ .

(٤) المرجع السابق : ص ٦٣ .

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّهِيلُ لَا أَنْجَلِي
بِصَبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ نِكَ يَا مِثْلُ
فِيَا لَكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نَجْوَاهُ
بِكُلِّ مَخَارِ الْفَتْلِ شَدَّتْ بِبَيْدِ بِل

وكان الخطابي يرى رأى مسلعة في تفضيله أبيات امرئ القيس رغم اعجابه بأبيات
الناخبة ، لأن " في أبيات امرئ القيس من ثقافة الصنعة ، وحسن التشبيه ، وإبداع
المعاني ما ليس في أبيات الناخبة " (١) .

ومثل هذا نجد عند الباقلائي حيث يعقد موازنة بين قول الناخبة :

فَإِنَّكَ كَاللَّيْلِ الَّذِي هُوَ دُرْكِي
وَإِنْ خِلْتُ أَنَّ الْخَتَايَ عَنْكَ وَاسِعٌ

وقول الفرزدق :

وَلَوْ حَمَلْتَنِي الرِّيحُ ثُمَّ طَلَبْتَنِي
لَكُنْتُ كَشْيَ أَدْرَكْتَنِي مَقَارِرَهُ (٢)

والبيتان كما يتضح يحملان غرضا واحدا " وهو سعة سلطان المدوح " إلا
أن الباقلائي يرى أن الفرزدق " لم يأتي بالمعنى ولا اللفظ على ما سبق إليه
الناخبة " (٣) .

وهذا لا يعنى في الحقيقة - كما يبدو - أن تركيزهم على تجويد الصورة في الشعر
تعنى أن الجمال في نظرهم ، جمال شكلي أو لفظي ، بل لقد أحسوا أن للصورة
الفنية خصائصها التي تمنح المعنى المجرد بعدا تعبيرا خاصا ، وهو جزء جوهري
في البناء اللغوي للشعر ، يتحقق هذا الجمال في التناسب ، والاعتدال والانسجام
في العلاقات بين أجزاء الصورة من جهة ، وبين القصيدة في مجموعها من جهة أخرى .

(١) المرجع السابق : ص ٦٣ .

(٢) اعجاز القرآن : للباقلاني ص ٧٥ ، ٧٦ .

(٣) اعجاز القرآن : للباقلاني ص ٧٦ .

فيكون هذا الانسجام ، والتناسب مدرا للمتعة ، والا حساس بالجمال ، لذا قالوا : « ولة كل حسن مقبول الاعتدال ، كما أن علة كل قبح منق الاضطراب .
لقد أحى البلاغيون في قولهم أن ليس بالضرورة أن تكون المعاني الخاصة التي هذا سبيلها دائما جيدة ، بل يحتمل أن يتعاقب عليها الأثران ، أو أن تكون بين بين ، فإن تحققت فيها عناصر الشاعرية كاملة قالوا : ان الشاعر " أحسن فـى هذه اللفظة " (١) وأنه أتبع ، فلم يلحق (٢) ، وأن تكلف خلاف طبيعته ، وأوغل فـى هذه المعاني وأسرف فـى طلبها قالوا : قد " غطى على بصره حتى يبدع فـى القبح " وهو يريد أن يبدع فـى الحسن (٣) ، أى أن هذا النظم لم يتحقق فيه عناصر الشعر الجيد ، لأن الشعر الجيد مستوى آخر من المعنى ، وهو المعنى الفنى الذى تحققه لغته ، وطريقة صياغته .

لقد بلغ من اهتمامهم بالصياغة الفنية درجة بعيدة المدى ، لأنهم أدركوا قدرة الشعر على اثراء التجربة الفنية ، وذلك أن الصياغة الفنية تستطيع أن تثير الانفعال والخيال ، هنا تكمن القيمة الفنية لهذه الصياغة حيث تنقل الانفعال من الشاعر إلى المتلقى ، وذلك يكون الشاعر قادرا على نشر المثل العليا فى المجتمع ، ولكن مع ذلك ليس هو الهدف الأول من الشعر ، فهو ليس وسيلة مباشرة يستقى منها القيم الاخلاقية ، وفى نفس الوقت يستحيل أن نستبعد هذه القيم من الشعر ، ولكن على أن لا نهتئ عنها بدرجة تجعل الصياغة الفنية تفقد كل حيوتها وراثتها ، ونسينا

(١) حسن اللفظة : لا يعمنون بها مجرد اللفظ ، ولكن صورة وصفة خصوصية تحدث فى المعنى ، يقول الباقلانى : " قيد الاوحد " عندهم من البدع ومن الاستعارة ، ويرويه من الالفاظ الشريفة .

انظر اعجاز القرآن ص ٧٠ .

(٢) المرجع السابق ص ٧٠ ، ٧١ .

(٣) السابق ص ١٠٩ .

حماسنا للفكرة المجردة أن نقدر الشعر تقديرا فنيا ، وهذا يعنى أننا لانستطيع أن نتذوق الشعر على أساس الموضوع وحده ، وإنما نتذوقه لكل ، بل أن كثيرا من البلاغيين من قد تنازل عن القيمة في الفكرة المجردة في سبيل تحقق الشاعر للصياغة الفنية في العمل على أساس أن الموضوع ليس إلا عنصرا واحدا فنى الشعر ، وأن من الواجب أن لا نفصل بينه وبين العناصر الأخرى المكونة للشعر .

انطلاقا من هذه النظرة للصياغة الفنية ، ومن إيمانهم بأن القيمة الفنية للشعر لا تتحلل إلا في خصائصه الفنية ، التي تتحقق في بناء اللغوى ، فقد رأينا عبد الطلح ابن مروان - وهو أحد متذوقه الشعر ونقاد - يرد على الراعى النجوى ببيتين من قصيدة القاها بين يديه ، لأنها ليست بشعر رغم ما تنطوى عليه من قيم ، لأن قيمة الشعر لا ترتد إلى ما يحمله من أفكار في ذاتها ، ولكن ترتد إلى مهارة الشاعر في صياغته لهذا الأفكار صياغة فنية تعجب وتغلب .

فهذا الاتجاه الذى لا يرى الشعر معنى فحسب ، وإنما لا يد من تضافر عنصريين معا ، هما المعنى والصياغة فهذا أبو هلال العسكري يرى أن الشعر " إذا كان لفظه غثا ، ومعرضه رثا كان مردودا ولو احتوى على أجل معنى ، وأنبله وأرفعه (١) ، ويدل على صحة هذه المقولة بقول الشاعر :

أَرَى رَجَالًا بِأَدْنَى الدِّينِ قَدْ قَنَعُوا
وَمَا أَرَاهُمْ رَضَوْا فِي الْعَيْشِ بِالدُّنْيِ
فَاسْتَفْنِ بِالْدِّينِ عَنْ دُنْيَا الْمُلُوكِ كَمَا
تَفْنَى الْمُلُوكُ بِدُنْيَاهُمْ عَنِ الدِّينِ .

فهذا المستوى من الشعر كما يرى أبو هلال العسكري " لا يدخل في جملة المختار ومعناه كما ترى نبيل فاضل جليل (٢) ، إن تركيز البلاغيين على الصياغة الفنية لا يعنى أن الشعر شكل فنى بحت ، بل لقد احسوا أن للصورة الفنية بعد هذا التعبيرى الذى لا يتذوق الشعر إلا من خلالها وهذا لا يتم إلا بالتأمل في مضمونها

(١) الصناعتين : ص ٨١ ، ٨٢ .

(٢) الصناعتين : ص ٨٢ .

المتشمل في تلك العلاقات اللغوية التي تحدث فيها .

لذلك فقد عقد بعض من علماء البلاغة مقارنات بين الفكرة المجردة من كل قيمة جمالية وبين أن تأتي في شكل صياغة فنية تشمل التشيل والاستعارة ولكناية أو بمعنى آخر التصوير ، وطلب من القارئ أن يتعهد القزق بين أن يقول : " أرى قوما لهم بها منظر ، وليس هناك مخبر (١) " . ومن أن نستمع إلى قول ابن لنكك (٢)

فِي شَجَرِ السَّرْوِ مِنْهُمْ شَلٌّ
لَهُ رَوَاهُ وَمَالُهُ ثَمَرٌ .

أو قول ابن الرومي :

فَقَدْ كَالْخِلَافِ يُوْرِقُ لِلْعَيْشِ

نِ وَابْنِ الْإِشَارِ كُلِّ الْإِبْرَاهِ

إلى آخر ما شل من شل هذه الابهات ، فقال : " وانظر إلى المعنى فليس الحالة الثانية كيف يورق شجرة ، وشعر ، ويقت ثغره ويسم ، وكيف تشتت الأرى من مذاقه (٣) ، وكما ترى الحسن في شارته (٤) ، فالفكرة إذا جاءت في صياغة فنية فإنها " تعطىها حية وشفا (٥) ، كما أن المعنى في هذه الحال يكون أكد وأكثر قوة وتأثيراً ، و " وأولى بأن تعلقه القلوب وأجدر " (٦) .

(١) اسرار البلاغة ص ٩٩ .

(٢) لنكك : محمد بن محمد بن جعفر البصري ، شاعر عباسي ، أكثر شعره طرف وطلح وجلبها في شكوى الزمان وأهله وهجاء شعراء عصره ، له ديوان شعر ،

بتحقيق الدهر ج ٢ ص ٣٤٧ .

(٣) الآري ، العسل ، واشتياؤه : اجتياؤه .

(٤) اسرار البلاغة ص ٩٩

(٥) اسرار البلاغة ص ٩٣ .

(٦) السابق ص ٩٣ .

وان تماثلنا عن السبب في هذه المزية ؟ يجيب عبد القاهر : " لأن العلم المستفاد من طويق الحواس أو التركيز فيها من جهة الطبع ، وعلى — الضرورة يفضل المستفاد من جهة النظر ، والفكر في القوة والاستحكام ^(١) ، فالمعنى أو الفكرة هنا تتغير ، فهي لا تلتزم بعدد تلك التجربة ولا تنقلها نقلا حرفيا ، بل أنها تعيد صياغتها وتشكيلها تشكيلا جديدا يتميز في إطاره عن طبيعته الأولى ، بل أن الخاصية النوعية التي تميز الشاعر تعتمد كل الاعتماد على تلك النقطة الفلية التي تحور بها تلك المادة وتخرجها في شكل فني جديد ، وهذا التغيير يعتمد إلى حد كبير على ما يتمتع به المبدع من قوة الخيال ، فالمعنى في الحالة الثانية يتطور في وجدانه بلغته وأشكاله التعبيرية فانفعال المبدع وتفاعله مع الفكرة ، هو الذي يطلى عليه الفاظا خاصة وصياغة فنية من نوع خاص .

فالابداع عند عبد القاهر يمثل في التعبير عن الفكرة في شكل صورة مادية ، وليس الفكرة المجردة فهذه الفكرة أو المضمون ينبغي أن يترأ من خلال الصياغة ، التي تنطوي على صورة فنية لذلك سمعناه يقول : ان أهمية الصورة تلخص في تصويرها للمعاني الذهنية في صورة محسوسة ، وهي بذلك تعمل على الانسجام بين المحسوسات والمعنويات ، وهذا يتحقق اتحاد الشكل بالمضمون ، وذلك بتأثير كل منهما في الآخر ومن ثم تأثير هذا العمل في المطلق .

أما حازم القرطاجي ، فإنه يرى أن المزية في التعبير الصور ترجع إلى ما " يقترن به من اغراب ، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثيرها ^(٢) ، ذلك ، هو سر المتعة فليست المتعة فـى التعرف على الفكرة المجردة ، لأنها من الأمور التي يشترك في معرفتها العام والخاص كما أن الشعر لا يبحث فيه عن هذه الفكرة ، وإنما الذي يعنى به متذوق الشعر هو التجهيد الفني للصورة ، وليس المعنى ، هو ذلك الذي تجسده الصياغة ، وإنما هو

(١) السابق ١٠٢ .

(٢) منهاج البلاغ : ص ٧١ .

معنى خاص تثيره تلك الصورة في نفس المتلقي بدلالاتها وإيحائها ، ليتعرف عليها بتأملها الخاص لبنائها الفني ، فيلتد كما يجده في ذلك الشكل من تكامل ومحاكاة تفوق الواقع جمالا وتأثيرا في النفس ، لأن الفنانين الجميلة والشيء الذي تشترك فيه جميعا - كما سبق أن رأينا - أنها تبحث انفعالا في النفس ، وفرضها أحداث اللذة والمتعة .

لذا تفق البلاغيون على أن المعنى الشعري ، معنى خاص يقتضى من المتلقى تأملا خاصا للكشف عن مرامي الألفاظ وإبعادها الشعرية ، وفي هذا وعى كامل بإحائية اللغة ، لذلك يحدد الشاعر على أن يقدم / الفكرة بطريقة تجمع بين المتعة والتأمل الذي يوقظ فكره ويثير وجدانه وتبعث في مخيلته عددا من الصور والا حاسيس لذلك نراهم يحاولون وصف ما تعطيه الصورة من مخزون شعوري نفسي ويحبرون عن هذه العملية " بالصياغة " أو " بصورة " وأخيرا بمصطلح " التخيل " ، وهذه إشارة إلى القوة المبدعة التي تعتبر الخاصة النوعية التي تميز الشاعر عن غيره ، فالبدع الحق هو ذلك الذي يبذل جهده لتجسيد الفكرة ، وعلى قدر سلامة ذلك التجسيد يكتسب العمل الأبداعي جماله .

البحث الثالث

الخيال والفنون الجميلة

أخذت مسألة العلاقة بين الفنون الجميلة أهمية بالغة عند النقاد منذ أفلاطون تتركز هذه العلاقة في جانب من جوانبها على قدرة هذه الفنون على محاكاة الأشياء بصورة فنية خاصة ، ويتوقف نجاح البدع في هذا الجانب على قوة مخيلته التي تمكنه من إثارة احساسات معينة عند المتلقي ، وبالتالي يتحقق الغرض من هذه المحاكاة . فكل من الفنون الجميلة والفنون التعبيرية ظاهرة من ظواهر النشاط الانساني الا أن لكل ظاهرة مادة خاصة يتجسم فيها التعبير عن كوامن النفس الانسانية ، أو كما يقول الباقلاني : " تصوير ما في النفس للغير " ^(١) ، وهو كد بأن " الكلام موضوع للإبانة من الأغراض التي في النفوس " ^(٢) .

فالسادة التي يتخذها البدع قالباً لصوغ تجربته الفنية ، هي التي تحدّد نوع الفن ، فتمسّ توصّل البدع إلى غايته بمادة الألفاظ ، كان شعراً وحين يسعى إلى غايته بمادة الألوان والخطوط كان رسماً هنا يكون الاختلاف . فإذا كانت المادة التي يعتمد عليها البدع هي محل الاختلاف بينها ، فإن هناك أوجه عدة تتفق فيها :

ان كلا من الفنون الجميلة والفنون التعبيرية يشترط فيها الإخراج الجميل أو الأبداع الجمالي ، كما أنهما يشتركان في الامتاع والطراقة أو الفراية والدهشة وأن كلا منهما يخاطب في المتلقى احساساته ومخيلته .

كما أنهما يشتركان في أن المواقف أو الأشياء التي يعبران عنها ليست حالات ذاتية مغلقة منقطعة عن الإطار الخارجي الذي يعيش فيه البدع إطار الطبيعة والمجتمع ، ففي كل من هذين الضمين من الفنون يستوعب البدع الأشياء والمواقف من حوله ويحيلها إلى موضوعات فنية بعد أن يطبعها بوجوده وذاته ، فليس الفن منفصلاً عن الوسط الذي يعيش فيه البدع ، وفي نفس الوقت ليس هو تقليداً كاملاً له ، وإنما يعكس هذه المعطيات كما يتصورها البدع وكما يتخيلها بمعبرته الفنية . من هنا قامت العلاقة بين الفنون الجميلة والفنون التعبيرية تعتمد على فكرة المحاكاة و" هي أقدم نظرية في الفن ، وقد عرضها الفيلسوف اليوناني افلاطون في أول مناقشة منهجية لطبيعة الفن في الفكر الغربي " ^(٣) .

يقول افلاطون في كتابه " الجمهورية " ان عمل الشاعر أو المصور " لا يقتصر على انتاج الأشياء المعنوية فحسب ، بل أنه يستطيع أن يخلق كل النباتات

(١) أمجاز القرآن ص ١١٩ (٢) السابق ص ١١٢ .

(٣) النقد الفني ، دراسة جمالية وفلسفية ص ١٥٦ .

والحيوانات ، وكل الأحياء فضلا عن ذاته أيضا ، وكذلك الأرض والسما والالهة
والاجرام السماوية وكل ما في باطن الأرض في العالم السفلى .^(١)
يشير أرسطو إلى هذه العلاقة في معرض حديثه عن المحاكاة ، فهي أساس
الفنون الجميلة عند ، فـ شعر الملاحم وشعر التراجيديات ، وكذلك الكوميديا والشعر
الدشامبي ، وأكثر ما يكون من الصغير في الناي واللعب بالقيثار كل تلك ، بوجه
عام أنواع من المحاكاة .^(٢)

وهو هنا يرد على استاذة افلاطون الذي يفسر " كل الموجودات والمعارف
بالمحاكاة ، فكل ما نرى ونعلم ليس سوى انعكاس لعالم المثل الخالصة أو الصور
الكاملة في العالم الآخر " .^(٣)

ونرى أثر هذه العلاقة ، العلاقة بين الفنون في النقد العربي في بدو شرح
كتاب أرسطو " فن الشعر " حيث أفاد كثير من النقاد من هذه الفكرة على حسب
ما تقتضيه نوعية الفنون في البيئة العربية .

ولا بد أن نشير إلى أثرها في شرح كتاب أرسطو قبل أن نبدأ في الحديث عن
البلاغيين .

سبق أن رأينا أن الفن ليس بمعزل عن الإطار الخارجي ، فكما أنه يرجع إلى
الذات الواعية المتمثلة بالشخصية البديعة ، فإنه يعطى بنظم الحياة من حوله ،
لأن الصلة بين الفن والحياة واضحة تماما ، لذلك نرى الشاعر لا ينفك في تصوير
الشيء من حوله وتخييله للمتلقى " كأنه محسوس ومنظور إليه " ^(٤) ، كما يقول ابن رشد
وما يؤكد هذه الصلة أن الخيال لا يعمل إلا من خلال معطى حسي ، فالبدء
هو الذي يبتكر التجربة الجمالية ، ولكنه يتوسل بلفظ تثير الاحساسات في الأذهان ،
لذلك ينتقى ما حوله ما يلائم التجربة الجمالية التي يعمل على صياغتها .

(١) جمهورية أفلاطون ص ٥٥ ، دراسة وترجمة د / فؤاد زكريا .

(٢) فن الشعر ص ٢٨ .

(٣) صلة الشعر بالفنون بين أرسطو والعرب ص ٦٠ . د . محمد غنيمسي

هلال .

(٤) تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر لابن رشد ضمن كتاب فن الشعر

فلا بد للتجربة الفنية من مادة تتجسم بها ، وهى جزء منها ، فكل ما تشير به المشاهد والاحداث فى نفس المبدع ، وكل ما يثير وجدانه من مواقف الحيلة مفرحها وحزينها ، كل ذلك وما يتفرع عنها ويتداعى أثره فى اجواء النفس ، هو مادة التعبير الفنى . لذلك كان الشعراء " يفعلون فعل المصورين ^(١) ، لأن الشعر من جملة ما يخيل ويحاكى ^(٢) ، فكل من الشاعر والرسام يسعيان إلى هدف واحد ، هو تقديم عليهما بصورة حسية وذلك بأن يجعل المطلق يتخيل الصورة بهيئته ، وهذا بطبيعة الحال يتوقف على قدرة المبدع الخيالية التى تعمل على تصوير المشاهد والمعانى الذهنية .

والشعر ، بعد هذا ، كالرسم يستدعى حذقا ومهارة وابتكارا فى العمل لهذا يجب أن يكون الشاعر " كالمصور فإنه يصور كل شئ بحسه ، وحتى الكسـلان والغضبان وكذلك يجب أن تقع المحاكاة للأخلاق كما كان يقول أميرعرس فى بيان خيرية أخيلوس . ونهضى أن يكون ذلك حفظا للطبيعة الشعرية وللمحسوس المعروف عن حال الشعر " ^(٣) .

ولاشك أن مقارنة عمل الشاعر وتماهر الرسام ، يكشف عن أن أصل المتعة الجمالية ، التى تقدمها الصورة الشعرية ترتد إلى تحسين صورة المعنى وتجسيده للحس ، لذلك كان التعبير عن المعانى بالمعارات المجازية أمتع وأنس وأعجب من التعبير عنها بالمعارات الحقيقية ، وذلك ، لأن الحاسة البصرية أغنى فى التجربة الجمالية من تقديم المعنى مجردا ، فهى أوفر ابعادا وأدق ادراكا وأعنى تأثيرا فى تقديم المعنى مجسما بينما تقديم المعنى بالمعارات الحقيقية محدودة المدى قاصرة ، بل قد تكون قاصرة عن التعبير عن التجربة ، من هنا كانت الحاسة البصرية أداة تستغلها فنون عدة لاداءنا بالانفعالات الجمالية التى تدخل المتعة إلى النفوس والقلوب .

(١) فن الشعر من كتاب الشفا ، ضمن كتاب فى الشعر ص ١٧٠

(٢) السابق ص ١٦٨ .

(٣) فن الشعر من كتاب الشفا ص ١٨٩ .

ذلك ، لأن النفس تنبسط وتلتذ بالمحاكاة ، فيكون ذلك سببا ، لأن يقبض
عندها الأمر الأفضل (١) .

والدليل على فرحهم بالمحاكاة أنهم يسرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات
الكرهية والمتقدرة منها ، ولو شاهدوها أنفسهم لتكبروا عنها ، فيكون الفرح ليس
نفس تلك الصورة ولا المنقوش ، بل كونه محاكاة لغيرها إذا كانت أتقت (٢) .

ومعنى ذلك كله أن الخاصة التي يشترك فيها الشاعر والرسام فنية إذ أنهما
يشاركان في التخيل والمحاكاة على أساس أن الذي تدركه بالحواس ، هو الذي
نتخيله ، لذلك كان الشاعر يخيل لنا الأشياء الحسية ، والصفات النفسانية ،

والمجردات بدركات حسية ، لذلك كان على الشاعر أن لا يبالغ في رسم تلك الصور
بأن يخرجها عن طريقة الشعر " فكما أن الصور الحاذق يصور الشيء بحسب ما هو
عليه في الوجود ، حتى أنهم قد يصورون الغضب والكمالي ، مع أنها صفات
نفسانية ، كذلك يجب أن يكون الشاعر في محاكاته يصور كل شيء بحسب ما هو عليه
حتى يحاكي الاخلاق وأحوال النفس . . . ومن هذا النحو من التخيل - أعني الذي
يحاكي حال النفس قول أبي الطيب في رسول الروم الواصل إلى سيف الدولة :

أَتَاكَ يَكَادُ الرَّأْسُ يَجْعَدُ عُنْقَهُ

وَتَتَقَدُّ تَحْتَ الذَّعِيرِ مِنْهُ الْمَافِصِلُ

يَقُومُ تَقْصِمُ السَّاطِطِينَ شَيْئُهُ

إِلَيْكَ ، إِذَا مَا عَوَّجَتْهُ الْأَفَاكِلُ (٣) .

وهذا يعني أن الشاعر لا يكتفى بتصوير الأمور التي تدرك بالحواس ، وإنما يصور
الأحوال النفسية التي يتعرض لها المرء في حياته المعادية من فرح وحزن رضى وغضب
أمن وخوف كما هو الشأن عند الصور ، ولكن لا ينبغي أن نفهم من ذلك أنها

(١) السابق ص ١٧١ .

(٢) السابق ص ١٧١ ، ١٧٢ .

(٣) تلخيص كتاب أرسطو في الشعر : لابن رشد ص ٢٢٢ .

تقليد حرفي للأشياء والا لكان في الطبيعة غناء عن التقليد .

ولما كان المبدع ذا عقل مبتكر يتأثر بما يحيط به من الأشياء ، ويؤثر فيها ، فهو لذلك يعيدها إلى الخارج في صياغة فنية ، لا يعيدها على حقيقتها الأصلية كما هي في الواقع ، وإنما يعيدها كما يريد أن تكون ، فهو عمله هذا يعيد تشكيلها من جديد ، هذا هو موقف المبدع من الأشياء في تعبيره عنها لذلك " ليس من شرطه أن يحاكي الأمور التي هي موجودة فقط ، بل وقد يحاكي الأمور التي يظهر بها أنها ممكنة الوجود " (١)

وطبيعي أن تكون لهذه الفكرة أثرها عند كثير من النقاد القدامى ، فقد أفادوا ، واستفادوا من فكرة أرسطو هذه ، وكانت لهم تصوراتهم الخاصة بهم ، السنتي تتناسب وطبيعة البيئة العربية والفنون فيها والشعر خاصة .

وقد أفادوا من هذه الصلة التي بين الفنون أنواعا من الافادة كل بحسب ما يقتضيه مجال دراسته ، فقد قابل الباقلاني بين الأدب عامة والفنون الجميلة ، ولم يقصر الأمر في هذا على الشعر ، وجاء ذلك في معرض حديثه عن الأغراض القائمة فسي النفوس ، وكيف يمكن أن يستفاد من الكلام البليغ ، للإبانة عما تجيش به من السوان الشاعر ، ويختلف الاحاسيس .

يقول الباقلاني : " شبهو الخفا والنطق بالتصوير ، وقد اجمعوا أن من أحذق المصورين من صور لك الباكي المتضاحك ، والباكي الحزين ، والضحك المتباكس ، والضحك المستبشر ، وكما أنه يحتاج إلى لطف يد في تصوير هذه الأشلة ، فكذلك يحتاج إلى لطف في اللسان والطبع في تصوير ما في النفس للغير (٢) ، لأن " معرفة الكلام أشد من المعرفة بجميع ما وصفت لك ، وأفضل وأدق : اللطف " (٣)

(١) السابق ص ٢١٥ .

(٢) اعجاز القرآن ص ١١٩ .

(٣) السابق ص ٢٤٤ .

فليس من شك أن عبارة الباقلاني أكثر من غيرها دلالة على أدراك طبيعة الأدب، إذ أنها عبارة تنقلنا من مجال المعرفة السطحية للأدب إلى مجال المعرفة العميقة فالشعر عند تعبير عن الشاعر والانفعالات ، والكشف عن العوالم الداخلية للشاعر لذلك رأينا يقابل بين اللغة التي تصف فلا يح النفس الانسانية ومسا تجيش بها من ألوان الشاعر وبين الخطوط والألوان التي يبدعها الصور الخادق ، فيريك الصورة التي تعكس الباطن ، تعكس الفرح والسرور ، والحزن والألم ، ولا تهتم بالظاهر فحسب بل تحاول أن تستشف ما بداخل هذه الشخصية أو تلك من مختلف المشاعر التي تعجج بها النفس البشرية .

وهذا يعني أن الباقلاني قد فهم الصورة فهما عميقا ، فهي ليست عنده نقلا حرفيا لشيء من الأشياء ، وإنما تعني إعادة التشكيل في طريقة جديدة في تركيبها بحيث تجمع الاحساسات المتباينة وتزججها وتوجد بينها علاقات ، وهذا تكون الصورة البصرية تثير في ذهن المتلقي صورة لها صلة بكل الاحاسيس التي يمكن أن تختلج بها النفس البشرية .

لذلك كانت أرقى مراتب الصورة ، هي تلك التي تعمل على " تصوير ما في النفس، وتشكيل ما في القلب ، حتى تعلمه وكأنك شاهدة ، وإن كان قد يقع بالاشارة ويحصل بالدلالة والأمانة ، كما يحصل بالنطق الصريح ، والقول الفصيح (١) فهو هنا يريد أن يفرق بين الأدب والرسم والنحت مع أن كلا منها يستمد أداته من الطبيعة كما أنه نتاج عملية الخيال وأن كلا منها ينقلنا من المجال الذي يدرك بالعقل إلى المجال الذي يدرك بالاحساس .

ومع ذلك ، فإن الأدب دون سائر الفنون الأخرى يشترك مع الحياة الواقعية في أداته ، بمعنى أن المادة الأساسية للأدب هي اللغة ، وهذه اللغة يستعملها عامة الناس وخاصتهم بما فيهم الشعراء في حين أن الرسم مثلا يستخدم الألوان مزوجة بطريقة معينة ، وليست هذه الألوان حتى بغير حالة المزج ما يستعمل من

(١) اعجاز القرآن ص ٢٤٤ .

كل الناس ، وكذلك النحات أو النال يستخدم الحجر ، ولا يستخدم الانسان الحجر بطريقة فنية كما يستخدم اللغة .

ومع هذا الاتفاق العجيب بين هذه الفنون ، فإن الأدب يفتقر عنها من حيث اللغة ، التي هي أداة ولحمته ، فهي ما يجرى على ألسنة الناس على اختلاف ، حظوظهم من العقل والفهم والعلم والثقافة ، ما يجعل التميز بين الكلام العادى والأدب أمرا غامضا في حين أن الانسان العادى نفسه يستطيع أن يميز بين الصورة وبين مجموعة من الالوان اختلط بعضها ببعض ، كما يميز بين التشال وبين الصخرة التي لم تنسبها يد فنان .

ولن يأتي للأدب مهما التزم أن يحقق الابداع الفنى والامتع وأن يتجاوز بنفسه حدود الزمان والمكان الا إذا استطاع " تصور ما فى النفس وتشكيل ما فى القلب " (١) وذلك تتحول اللغة فى يد الشاعر أو الكاتب إلى صورة نابضة حية ، ذلك هو معنى الابداع الفنى ، انه سيطرة الأدب على اللغة بما يضيفه عليها من ذاته وروحته ، فعبقرية الأدب تتجلى فى الصورة النهائية التي يضع فيها الحقيقة ، وموهبتة تظهر فى الجمل التي تألفت لتحمل إلى النفوس أدق صورة ممكنة للشيء والموقف الذى عاشه الأدب وأراد أن يكشف عنه الغطاء ؟ حتى تعلمه كأنك شاهدة (٢) ، وما من شك أن الادراك بالحواس أوضح وأقرب إلى اليقين ومن ثم فهو أكثر تأثيرا ومهجة الأدب أن يلبس الذى من شأنه أن يدرك بالعقل لباس المحسوس الذى يدرك بالحواس ، وذلك ينقله من الادراك لغامض المحدود التأثير إلى الادراك المحسوس القسوى التأثير ، بل ان الامر لا يقف عند هذا الحد لأن الذى تدركه بالحواس فى الأدب ، ليس أمرا محسوسا ، بل هو أمر مجرد واخراج المجرى مخرج المحسوس هو سر التأثير فى الأدب وهذا هو عمل الخيال ، لأن الخيال هو الذى يجمع مادة الصورة المحسوسة ويؤلف بينها ، ويشكل منها شيئا جديدا ويقم بين هذا الشيء الجديد

(١) اعجاز القرآن ص ٢٤٤ .

(٢) اعجاز القرآن ص ٢٤٤ .

وبين القديم الذى هو موضوع الحديث في الأصل، من الصلات ما لا يخطر على ذهن القارىء العادى ، وذلك يحسن القارىء في الصورة الأدبية التي يقرأها عناصر جديدة تثير إعجابه ، وشارك هذا الإعجاب ليس في عناصر الصورة فقط ، بل في العلاقات الجديدة التي ينشئها الشاعر بين طرفي الصورة .

فإذا كان الناقل قد ربط الصورة بالكلام البليغ عاة وتجاوز حدود الصورة الشعرية ، وقارن بين الفنون من حيث اشتراكها في التعبير من المشاعر والانفعالات ، فإن ابن سنان استعان بهذه الصلة — حين شرح فصاحة الكلمة ، فقابل بينها وبين الرسم لتوضيح فكرته وتقريبها لفهم القارىء .

فالكلمة الفصيحة عند ابن سنان تعتمد في جانب من جوانبها على تباعد مخارج حروفها ، مستعينا في توضيح ذلك بفن الرسم على أساس الأداة ، فالشعر كالرسم يستعمل فيه الألفاظ التي تتركب منها الجمل كما يستعمل الرسام الألوان بنسب معينة ، لذلك كانت الحروف عند " تجرى من السمع مجرى الألوان من البصر ولا شك في أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في النظر أحسن من الألوان المتقاربة ، ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة ، لقرب ما بينه وبين الأصفر ، ومعد ما بينه وبين الأسود ، وإذا كان هذا موجودا على هذه الصفة لا يحسن النزاع فيه ، كانت العلة في حسن اللفظة المؤلفة من الحروف المتباعدة في العلة في حسن النقوش إذا مزجت من الألوان المتباعدة " . (١)

وان كانت هذه العلة - التي ذكرها ابن سنان - لا تطرد ، فقد يكون هناك تباعد في مخارج الحروف ، ومع ذلك لا تكون الكلمة فصيحة ، وقد يحصل العكس ، وتحقق فصاحتها ، وبذلك لا تعتمد فصاحة الكلمة على قرب ، أو بعد مخارج حروفها ، إنما على تلاؤمها وانسجامها مع الكلمات الأخرى داخل السياق من جانب ، وملائمتها للموضوع الذي جاءت فيه من جانب آخر ، لأن " لكل نوع من المعنى نوعاً من اللفظ هو به أخص وأولى ، وضربها من العبارة هو بتأديته أقوم ، وهو فيه أجلى ، وما أخذاً إذا أخذ منه كان إلى الفهم أقرب ، وبالقول أخلق . وكان السمع له أوعى والنفس إليه أميل " .^(١)

لقد أشرنا سابقاً إلى أن الجاحظ كان يقصد بقوله : " الشعر صناعة وضرب من النسيج ، وجنس من التصوير " .^(٢) الصورة الفنية من خلال العناية بالصياغة ، وربط بين الصناعة من حيث التكن والالتقان ، وبين الفنون وتحقق عنصر الجمال فيها ، على اعتبار أنها مطلب أساسي فيها جميعاً .

ونجد هذه الفكرة أوضح ما تكون عند عبد القاهر ، حيث ينظر إلى الصورة على أنها ترتبط أوثق ارتباط بطبيعة الشعر وحقيقتها التي

(١) الرسالة الشافية ، لعبد القاهر الجرجاني ، ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القرآن حققها وعلق عليها ، محمد خلف الله أحمد ، دكتور محمد زغلول سلام ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الثالثة ١٩٢٦ م . ١١٢ هـ .

(٢) الحيوان ١٣١/٢

تميزه عن غيره من أنواع النشاط البشرى ، وذلك في إطار الاهتمام بمسألة الصياغة على أساس أن الصورة هي محصلة تلك الصياغة ، التي يكون بها التفاضل بين الشعراء إذ أن الشعر عنده لا يقاس بلفظه ولا بمعناه ، كل على حدة ، وإنما بكل ذلك معا .

لذلك رأينا عهد القاهر يرد على أولئك الذين يرجعون الجودة في الشعر للمعنى دون الالتفات إلى اللفظ - الصياغة - . فالألفاظ في حد ذاتها ليس لها قيمة في أنفسها ، وإنما قيمتها مكتسبة - كما رأينا - من تفاعلها داخل السياق وما تضيفه على المعنى دلالات وإيحائات ، فالشعر عنده تعبير جمالي ونشاط لغوي قوامه الخيال ، وذلك يكون المعنى جزءا لا يتجزأ من الابداع الشعري حيث يقول : ان سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه ، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار . فكما أن محالا - إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم ، وفي جودة العمل ودأته - أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة ، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه . وكما أننا لو فضلنا خاتما على خاتم بأن يكون فضة هذا أجدد ، أو فضة أنفس ، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم ، لذلك ينبغي إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه - ألا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام ، وأعلم أنك لست تنظر في كتاب صنف في شأن البلاغة ، وكلام جاء عن القدماء ، إلا وجدته يدل على فساد هذا المذهب ، ورأيهم يتشددون في انكاره وعيبه والعيب به ، وإذا نظرت في كتب الجاحظ

وجدته يبلغ في ذلك كل مبلغ ، ويتشدد غاية التشدد ، وقد انتهى في ذلك إلى أن جعل العلم بالمعاني مشتركا ، وسوى فيه بين الخاصة والعامة. (١)

هذلك تكون الألفاظ ليس لها كبير أهمية من حيث هي لفظة مفردة ، وإنما أهميتها منوطة بكيفية الصياغة ، وتأدية المعنى ، ومن هنا يربط عبد القاهر بين المعنى ، والصياغة الفنية ، التي تأتي الصورة في سياقها ، هذلك تكون الصورة جزءا لا يتجزأ من المعنى ، بعد أن كان ينظر إليها على أنها حلقة تالية وزخرف لا علاقة له بالمعنى ، ونظر إليها كجزء أساسي في المعنى الشعري ، وأحد مكوناته ، لذلك " لا يتصور أن تعرف اللفظ موحدا من غير أن تعرف معناه ، ولا أن تتوخى فسي الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتبها ونظما ، وأنتك تتوخى الترتيب في المعاني وتعمل الفكر هناك ، فإذا تم لك ذلك أتبعته الألفاظ وهفوت بها آثارها ، وأنتك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك ، لم تحتسج إلى أن تستأنف فكرا في ترتيب الألفاظ ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني ، وتابعة لها ، ولا حقة بها ، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس ، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق ". (٢)

وطبيعي أن تكون هذه النظرة من عبد القاهر ، فقد رأينا مناهته بالابتكار والتجديد في المعاني المراد توصيلها حتى تتحقق للشعر

(١) دلائل الإعجاز ص ٢٥٤ - ٢٥٥ تحقيق محمود شاكر .

(٢) السابق ص ٥٣ ، ٥٤ .

خاصيته التي تميزه حيث رد جودة الشعر إلى براعته في التصوير وما يحدثه من أثر في النفس ، لذا يتوصل الشاعر بلغة تثير الاحساسات في الأذهان وتصور الشيء "وتغيله للمتلقى كأنه محسوس ومنظور إليه يقول عبد القاهر : " فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروهم ، والتخييلات التي تهز المدوحين وتحركهم ، وتغفل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحسذاق بالتخطيط والنقش ، أو بالنحت والنقر ، فكما أن تلك تعجب وتغلب وتروق وتونق ، وتتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ويخشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شأنه " كذلك حكم الشعر فيما يصنفه من الصورة ، وشكله من البدع ، ووقعه في النفوس من المعاني " . (١)

وبناءً على هذا يمكن القول بأن التصوير الشعري عند عبد القاهر يهدف متفقا في الأثر الذي يحدثه في النفس مع الفنون التشكيلية باعتبار أن إثارة الانفعالات إحدى السمات الميزة للشعر ، ما دامت القصيدة تزودنا بخبره جديدة متميزة من هنا يكون التعجب والاستغراب ، وذلك أن الشعر لا يقدم الأشياء والأفكار تقديمًا حرفيًا ، إنما تقديمًا خياليًا ، فالخيال ، هو الذي يعمل على ابتكار تلك الصور التي تجلب العجب والدهشة . فهذا الإعجاب وتلك الدهشة دليل على أصالة الصورة التي شكلها الشاعر ، من هنا كان الخيال عنصرا مهما في بناء الصورة الفنية

البدع سواء كان شاعرا ، أو رساما أو نحاتا ، ما دامت صياغة المعطيات تعتمد على تجسيم المعنى الحسي بمحاكاة الأشياء والمواقف وتمثلها في الأذهان فـ " يتوهم بها الجامد الصامت " في صورة الحسي الناطق ، والموات الأخرس في قضية الفصح المعرب ، واليمين المميز ، والمعدوم المفقود في حكم الموجود الشاهد " (١)

وعلى هذا يمكن القول : ان البلاغيين القدامى عرفوا فكرة التقديم الحسي للتصوير الشعري معرفة جيدة ، وخاصة عبد القاهر ، كما التفتوا إلى قدرته على تجسيم المعنوي . وبث الحياة في الجامد ، ووطوا هذه القدرة بالخيال وأنه هبه يمنحها الله لفئة من عباده ، فيكونوا أكثر ابتداءا للمعاني واختراعا للصور " ولهذا اختص بها بعض الناصريين والناظمين دون بعض والذي يخص بها يكون فذا واحدا في الزمن المتطاوّل " (٢) ، وذلك يتميز الشاعر من غيره من الناس .

كما فرق من درس النصوص القرآنية بين التصوير في القرآن وبين التصوير الشعري - مثل الرماني والباقلاني وغيرهما - باعتبار هذا الأخير نتاجا خاصا للطبيعة التخيلية ، وان لم يصرح بذلك ، وإنما يفهم ضمنا ، لأنهم ليسوا في مقام التفريق بينهما في هذا الجانب ، وان كان هناك بعض العبارات التي قد تشير إلى ذلك من بعيد كقول

(١) اسرار البلاغة ص ٢٩٧ .

(٢) المثل السائر ١ / ٣٤٥ .

الباقلائي : " وتعلم أن نظم القرآن يخالف نظم كلام الآدميين . وتعلم الحد الذي يتفاوت بين كلام البليغ ، والبليغ والخطيب والخطيب ، والشاعر والشاعر ، وبين نظم القرآن جملة " . (١)

ويقول الباقلائي : ان " الاستعارة والبيان في كل واحد منهما ما لا يضبط حده ، ولا يقدر قدره ، ولا يمكن التوصل إلى ساحل بحر به بالتعلم ولا يتطرق إلى غوره بالتسبب وكل ما يمكن تعلمه ، ويتهيأ تلقنه ، ويمكن تحصيله مستدرك أخذه ، فلا يجب أن يطلب وقوع الاعجاز به " . (٢)

اننا نلج في كلام الباقلائي ادراكا لدور الخيال في بناء الصورة الاستعارية حين يفرق بين نوعين من المعرفة ، النوع الأول ما لا يمكن تعلمه ، لأنه ما يعز فهمه ، ويهعد متناوله ، وإنما هو هبة من الله يخص بها بعضا من خلقه ، فتسكنه من ابداع تلك الصور الخيالية ، والنوع الثاني يمكن تعلمه ، لأنه " أمر محدود وسبيل موزون وفق تدرب الانسان به واعتاده لم يستعصب عليه أن يجعل جميع كلامه منه " . (٣) ، لذلك لا يلتصق فيه الاعجاز ، فهبنا نلج اعترافا بقيمة الصورة التي يهدعها الخيال ، لأن الأشياء تتغير وتتحول إلى أشياء أخرى جديدة لم يكن لنا عهد بها .

(١) اعجاز القرآن ص ١٥٤ .

(٢) السابق ص ٢٨٤ .

(٣) السابق ص ٢٨٤ .

وعلى هذا الأساس يمكن أن تكشف مقارنتهم عمل الشاعر بالفنون الجميلة والرسم خاصة عن نظرة عميقة للصلة التي تربط هذه الفنون بعضها ببعض.

ان أول مظهر من مظاهر الاتصال بين الفنون هو وحدة التجربة الفنية بين سائر الفنون تلك التجربة التي تبدو مختلفة بعد التعبير عنها نظرا لاختلاف الأداة التي يستخدمها الفنان في التعبير عن هذه التجربة.

ان أصل المتعة الجمالية التي تقدمها الصورة ترتد إلى طريقة تقديمها للمعنى مجسما للحواس ، من هنا كانت الحاسة البصرية أداة تستغلها فنون عدة في تقديم الأفكار للمتذوق .

كما أن هذه الفنون تعتمد في اخراجها على عمق الخيال وقوته ، وهذا يعني أن الخيال ، هو الذي يعمد إلى عقد الصلة بين ما هو مادي محسوس ، وبين الروح المبدعة ، وأن هذه الصلة لا تنقل الواقع كما هو ، ولكن كما ينسجم مع الروح المبدعة التي ابدعت ذلك العمل الذي كان نتاج هذا التزاوج ، الذي تم بين هذه الروح والطبيعة ، عند ذلك فقط يكون العمل ابداعا فنيا .

أما حديثهم في المقارنة بين عمل الشاعر وعمل أصحاب الفنون التشكيلية ، فقد كان من قبيل اثبات الجانب الفردي في عملية الابداع الشعري ، وتميز العمل المبدع عن غيره من الأعمال الأخرى ، وان الابداع عملية ذهنية لا يقوم بها الا من خصه الله بسمات وقدرات معينة لا تتوفر في كل أحد ، وأن المنزلة في العمل المبدع ترجع إلى المبدع الصانع ولا ترجع إلى المادة .

كذلك استفاد البلاغيون القدامى من هذه الصلة ، التي يهين
الفنون ، كل بحسب ما يتطلبه الميدان الذي يبحث فيه كما رأينا عند
الجاحظ ، والباقلاني وابن سنان ، وأخيرا عبد القاهر ، الذي استفاد
منها استفادة عظيمة في شرح موقعه من المعنى في الشعر ، ورد على من
قدم الشعر بالمعنى ، وأقل الاحتفال بالصياغة ، ومن خلال ذلك
ربط دراسة الصورة بالمعنى وجعلها جزءا أساسيا فيه ، وربط كل ذلك
بالخيال ، مما أكسب دراسته سعة دائرة ، ونفي بها عن غيرها مسن
الدراسات اللاحقة ، لأنه جلى جوانبها ، ولم يكن لمن اتوا بعده ، الا القليل
من الإضافات التي لا تكاد تذكر بجانب عمل عبد القاهر .

الفصل الثاني : الخيال والصورة .

وليشتمل على المباحث التالية :

- ١- مفهوم الصورة .
- ٢- وسائل تكوين الصورة .
- ٣- التشبيه .
- ٤- الاستعارة .
- ٥- الكناية .

الفصل الثاني

الخيال والصورة

مفهوم الصورة :

ان الشعر لا يقدم الاحداث أو القيم تقدما حرفيا ، بل يقدمها من طريق الخيال ، لأن الشعر أداته الخيال حيث يشكل الشاعر بواسطته الواقع كما ارتآه وتصوره ، ومن هنا نستطيع أن نقول ان الشعر يقدم لنا صورا ترتبط بعالم الأشياء والافعال والقيم ولكن هذه الصور ليست هي الواقع ، وانما هي واقع من نوع جديد يبتدعه الشاعر ، وهي مع ذلك لا تقطع علتنا بالواقع ، بل تردنا إلى عالم الواقع وتجعلنا نطل عليه من خلالها ، فتكون الصورة بذلك تركيبا ابتكاريا يشكله الخيال .

فالصورة سمة بارزة من صفات الشعر ونندر أن يخلو عمل شعري من التصوير أيما كان نوعه ، فالقدرة على رسم الصورة هي بلا شك أجمل وأكمل في الظهور من التعبير عن الفكرة بطريقة مجردة - كما شاهدنا - لأنه في حالة التعبير بالصورة لا يمكن التعرف على ما يعبر عنه الشاعر الا بتأمل دقيق للتنظيم الشكلي للغة والموضوع ، وفي هذا نوع من المتعة لا يشعر بها الا متذوق الشعر ، فالعلاقة بين الشكل والمضمون في هذه الحالة المعبر عنها ليست على الإطلاق علاقة وسيلة بغاية ، بل هي علاقة عنصرين يدعم كل منهما الآخر داخل كل مترابط ، وهذا يعني ان الكيان الكامل للشعر هو المضمون وما يعبر عنه - الفكرة أو الغرض - يمكن في صميم نسيجه وتركيبه ولا يمكن أن يكون المعنى شيئا منفصلا عن الشكل ، فالجودة في الشعر لا تقاس بالفاظه ولا بمعانيه .

وانما بالصورة التي يكون عليها العمل .

فالصورة بهذا المفهوم هي أحد عناصر الأسلوب أو الصياغة التي يستخدمها الشاعر من خلال الألفاظ والتراكيب وما قد يلزم ذلك من تغيير في مدلول الألفاظ واتساعها .

وإذا تساؤلنا من مفهوم الصورة عند البلاغيين ؟ فإننا لا نجد لها مفهوما محدداً إلا أوّل من علماء البلاغة غير أن هذا لا يعني أنهم لم ينتبهوا لأهمية الصورة ، ولم يولوها اهتماماً ، بل أن اهتمامهم بها يبدو من خلال التحليل البلاغي للصورة القرآنية ، ومن خلال حديثهم عن الشعر والشاعر والخصائص التي يتميز بها كل منهما ، لذا احسب أن الصورة من القضايا الأولى التي درست في التراث البلاغي والنقدي ، وإن لم يشر إلى مفهومها ، فلقد تناول علماء البلاغة بالحديث السهب عن الوسائل التي تؤدي بها الصورة وينوأنواعها وأهميتها وعلاقتها بالشاعرية من حيث جودة الصورة والأثر الذي تحدثه في السلقي ، بل أننا نجدهم استعملوا لفظي " صورة " و " تصوير " في مقابل أنواع بلاغية معينة ، هي الاستعارة والتشبيه والكناية ، كما كان للصورة مجال آخر غير الدراسات البلاغية كالموازنة بين الشعراء والسرقات إلى آخر ما هنالك من دراسات غرضي فيها الصورة نفسها فلا يجد الدارس مفراً من الحديث عنها لأهميتها في الشعر وارتباطها به .

فالصورة من العناصر المهمة في الشعر ، وقد رأينا بروز هذه الأهمية منذ الجاحظ حيث قال : " الشعر صياغة وضرب من التصوير " (١) تعليقا على بيتين من الشعر استحسنتهما أبو عمر الشيباني لعناهما رغم خلوهما

من جمال الصياغة وحسن العبارة وبيننا أهمية هذين العنصرين فسي
الشعر .

" ولم يكن رأى الجاحظ في قيمة التعبير بالصورة رأيا فرديا .
وإنما كان اتجاها غالبا سار على نهجه فريق كبير من البلاغيين الذين
حفلوا بالصياغة سواء كانوا من ساووا بينهما وبين المعنى كابن قتيبة،
أم من فضلوا الصياغة على المعنى كابن سنان وغيره كثير ، أو من مزجوا
الأمريين في بوتقة فنية تظهرها معا في نظم واحد كعبد القاهر
الجرجاني . " (١)

ونظرا لأهمية الصورة وارتباطها بالصياغة الشعرية فقد توصل
أحد النقاد المعاصرين إلى نتيجة يودها : ان التصوير والصياغة
بعد قول الجاحظ السابق أصبحا محور الدراسات النقدية حيث يقول :
" نستطيع أن نقول إن النقد العربي كله لا يعدو أن يكون حاشية
توسعه على عبارة الجاحظ . " (٢)

فتضح لنا أهمية هذين العنصرين - الصياغة والتصوير - عند
الرماني الذي يرفض كل التعريفات السابقة للبلاغة وينفي أن تكون
البلاغة هي مجرد إيصال المعنى وإفهامه " لأنه قد يفهم المعنى متكلمان
أحدهما بليغ والآخر عي " (٣) وينفي ثانيا أن تكون البلاغة " تحقيق

(١) فن الاستعارة ص ٢٤٦ د / أحمد السيد الصاوي .

(٢) نظرية المعنى في النقد العربي ص ٣٩ د / مصطفى ناصف .

(٣) النكت في اعجاز القرآن ص ٧٥ .

اللفظ على المعنى، لأنه قد يحقق اللفظ على المعنى وهو غث ستركه ونافر متكف، وبعد أن يوضح كل ذلك يأتي بفهوم جديد للبلاغة قد يكون صدق لكلمة الجاحظ فيقول: "البلاغة إيصال المعنى إلى القلب فسي أحسن صورة من اللفظ". (١)

وهذا التعريف يظهر أهمية الصياغة الفنية كما يظهر أهمية الصورة ودورها في "إيصال المعنى إلى القلب"، فالرمانى رفض من قبل أن يكون إيصال المعنى أو إفهامه حداً للبلاغة "إذن فلا بد أن يتوافر الجانب الجمالي للصورة التي يتم بها الإيصال وأن يكون هذا الإيصال "في أحسن صورة من اللفظ" (٢)، ويقول في تعريفه للتشبيه هو: "إخراج الألفى إلى الأظهر بأداة التشبيه

لذلك كانت معالجته للصورة تعتمد على هذين العنصرين وتكاملهما في الصورة الفنية، كما أنه فهم الصورة فهما أوسع ما نجده عند ابن طباطبا حيث "فهمها في إطار التشبيه واقتصر فهمه بالنسبة لها على الجانب الحسى، وأما صورة المعنى عنده فقد رأينا حديثه عنها غير مباشر بل يكاد يكون بعيداً" (٣)، بينما نجد أن مفهوم الصورة عند الرمانسى قد اتسع ليشمل إلى جانب التشبيه تسعة أبواب من الفنون البلاغية، وهي الإيجاز... والاستعارة، والتلاو، والفواصل، والتجانس، والتصريف، والتضمين، والمبالغة، وحسن البيان" (٤).

-
- (١) النكت في اعجاز القرآن ص ٧٦.
 (٢) الصورة البلاغية — أبى حسن الرمانى ص ٧٠، حوليات كلية العلوم العدد الخامس ١٩٧٤-١٩٧٥.
 (٣) فن الاستعارة ص ٢٤٨.
 (٤) النكت في اعجاز القرآن ص ٧٦.

كما يتضح اهتمامه بهذين العنصرين في الصورة الفنية من حديثه من التشبيه ، فلم " يهتم كثيرا بذلك الحديث العقيم الذي تحفل به كتب البلاغة من أركان التشبيه وأقسامه وأنواعه ... وإنما يهتم بالدرجة الأولى بالوظائف التعبيرية للتشبيه " (١) ، وكذلك عند حديثه عن التلاوة م يقول : " الفائدة في التلاوة م حسن الكلام في السمع وسهولته في اللفظ ، وتقبل المعنى له في النفس لما يرد عليها من حسن الصورة وطريق الدلالة " (٢) . يقول في باب الفواصل : " الفواصل حروف متشاكلية في المقاطع توجب أفهام المعاني والفواصل بلاغة لأنها طريق إلى أفهام المعاني التي يحتاج إليها في أحسن صورة يدل بها عليها " (٣) .

وهكذا يتكفي " الرمانى في بيان قيمة التعبير بالصورة على القيمة الكلية - التعبير عن المعنى في أحسن صورة من اللفظ - ما يجعل قيمة العمل الجمالية كائنة فيشكله في فكرته وصورته ، من هنا نرى أن تعامله مع النصوص التي استشهد بها سواء كانت قرآنية أو شعرية وهي قليلة - بناء على أساس أن هناك عناصر تعاضت في تكوينه وتداخلت واستزجت في هذا العمل حتى صارت بهذا الشكل الذى نراه أمامنا .

وفي إطار هذه النظرة ومن منطلق هذا التصور يهتم عبيد القاهر بالصورة ، لأنها من مقتضيات النظم ، ويوسع ميدان البحث

(١) الصورة البلاغية عند أبي حسن الرمانى ص ٢٥ .

(٢) النكت في اعجاز القرآن ص ٩٦ .

(٣) السابق ص ٩٧ - ٩٨ .

فيها صوضح كثيرا من جوانبها في مقابل التعبير المجرد ، وقد توصل إلى مفهوم للصورة : بأنه هو التعبير المحسوس في مقابل المعرفة الذهنية ، وذلك ان " قولنا " الصورة ، إنما هو تشيل وقياس لما نعلمه بمقولنا على الذي نراه بأبصارنا " (١) لذلك رأينا عند القاهر يولي هذا اللون من التعبير أهمية خاصة ، فقد جاء بالمديد من الشواهد التي يعتمد تقديم المعنى فيها على التجسيد والتشيل الحسي وبين اثر ذلك الكلام في المطلق ، لأن الصورة في أبسط ظاهيها تقديم المعاني الشعرية بطريقة مجسمة ، لأن التعبير المجرد لا يقدر على نقل الافكار في كثير من الأحيان ، وإنما الذي يقدر على ذلك في هذه الحالة ، هو التعبير المحسوس ، الذي يحولها إلى صورة قوية الاثر تهب الشعرية وفعاليتها .

أما مادة الشاعر التي يرسم بها تلك الصور أو يولف منها الشعر فهي التي تختص باستخدام التخيير والانحراف التشيل في التشبيه والتشيل والاستعارة وعلى هذه الوسائل تقوم لغة الشعر وبها تقاس جودته حيث لا ترجع عند عبد القاهر لا إلى اللفظ ولا إلى المعنى ، ولكن إلى الصياغة الفنية أو النظم ، لذلك يرفض الفكرة القائلة بفضيلة اللفظ وأن المزية ترجع إليه ، ويرد عليهم قائلا : " انهم لجعلهم بشأن الصورة وضعوا لأنفسهم أساسا ونوا على قاعدة ، فقالوا : إنه ليس إلا المعنى ، واللفظ ولا ثالث ، وأنه إذا كان كذلك وجب إذا كان لأحد الكلامين فضيلة لا تكون للآخر ، ثم كان الغرض من أحدهما

هو الغرض من صاحبه ، أن يكون مرجع تلك الفضيلة إلى اللفظ خاصة ولا يكون لها مرجع إلى المعنى ، من حيث أن ذلك في زعمهم يؤدى إلى التناقض، ويكون معناها متغايرا أو فسير متغاير معا .^(١)

من هنا كانت المفاضلة بين المعنى المتحد واللفظ المتعدد -

فقد من يرون أن المزية للفظ - نشأت في أصلها من خطأ في الفهم للمواضعة التي كانت بين العلماء أنهم " جعلوا كالمواضعة فيما بينهم أن يقولوا " اللفظ " وهم يريدون الصورة التي تحدث في المعنى والخاصية التي حدثت فيه " .^(٢) فهم لم يعنوا باللفظ في قولهم " لفظ متكن غير قلق ولا ناب من فضيلة وهم يعنون نطق اللسان واجراس الحروف " .^(٣) ، وإنما كانوا " يعنون الذى عناء الجاحظ حيث قال " وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني ، والمعاني مطروحة وسط الطريق يعرفها العربي والعجمي والحضري والبدوي ، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير " .^(٤)

من هنا تكون الصورة الفنية إحدى العناصر المهمة في بناء الشعر ، التي تنبعث من خيال الشعر ، الذى يتشغل في قدرته على تركيب عباراته وتنسيق كلماته ، فتشأ الصورة حين يحسن النظم لذلك يتصل حديث عبد القاهر من الصورة بنظرية النظم " وليست الصورة شيئا جديدا ، فإن الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم " .^(٥)

(١) دلائل الإعجاز ص ٤٨١ ، ٤٨٢ تحقيق محمود محمد شاكر .

(٢) السابق ص ٤٨٢ .

(٣) السابق ص ٤٨٢ .

(٤) السابق ص ٤٨٢ .

(٥) فن الشعر ص ٢٣٠ د / احسان عباس .

فإذا كان الشاعر يكشف الواقع برويته الخاصة ، صترجم هذا الاكتشاف فيما يعرف بالصورة التي يحملها رويته لذلك الواقع ، فإن الحس هو وسيلة ادراك الصورة حتى لو كانت عناصرها ذهنية ، يتخيلها الشاعر مستخدما طاقات اللغة وامكاناتها الثرة في صياغة تلك الصورة ، ولا يتطلب مجازية الكلمة ، وإنما قد تكون هناك صورة دون أن يكون هناك مجاز أو غيره من عناصر التصوير ، وإنما غاغل الشاعر بالحدث يجعله يعبر عنه بلغة تتفاعل فيها الالفاظ والتراكيب بعضها مع بعض ، فتعطي اصدق صورة عن ذلك الحدث وهذا يرجع إلى قدرة الشاعر الابداعية .

يقول عبد القاهر : * إذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا أو يستجيد نثرا ، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ ، فيقول حلو رشيق وحسن أنيق ، فاعلم أنه ليس لا^١مر ينبتك عن أحوال ترجع إلى اجراس الحروف أو ظاهر الوضع اللغوي ، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده ، وفضل يقتدحه العقل من زناده .^(١) ، فالأمر راجع إلى الصياغة الفنية التي أصابت فرضها وحسن ترتيبها ، فتكامل معها البيان حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع واستقر في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن ، وهذا لا يكون إلا بأن ترسل المعاني على سجيته وتدعها تطلب لانفسها الالفاظ . فإنها إذا تركت وما تريد لم تكن إلا ما يليق لها ، ولم تلبس من المعارض إلا ما ينهها .^(٢)

(١) أسرار البلاغة ص ٣٠

(٢) السابق ص ١٠

أما إذا رأيتهم يجعلون الألفاظ زينة للمعاني وحلية عليها
 يجعلون المعاني كالجوارى والألفاظ كالمعارض لها وكالوش المحبر
 واللباس الفاخر والكسوة الرائقة إلى أشباه ذلك ما يفخمون به أمر اللفظ
 يجعلون المعنى ينيل به وشرف فاعلم أنهم يضعون كلاماً
 قد يفخمون به أمر اللفظ يجعلون المعنى إعطاك التكلم أغراضه
 فيه من طريق معنى المعنى فكفى وعرض ومثل واستعار ثم أحسن في
 ذلك كله وأصاب ووضع كل شيء منه في موضعه وأصاب به شاكلته وعقد
 فيما كفى به وشبهه ومثل لما حسن مأخذه ورق مسلكه ولفظت اشارته
 فالأمر هنا راجع إلى الصياغة مضافاً إليها الصورة الفنية التي تجسي
 في ثنايا الصياغة يعرض بها الشاعر الفكرة التي قد لا تؤيد بها العبارات
 المجردة ، إنما الذي يؤيد الغرض كاملاً ، هو الصورة بما تحملها
 من إيحاءات ودلالات تكشف المعنى باستغلالها طاقات اللغة المختلفة
 والتي تكن في الدلالات الثابتة للألفاظ ، وهي تنحصر عند عهد القاهر
 في ثلاثة فنون تشكل الصورة الفنية الكناية والاستعارة والتشثيل فهي
 عنده " جل محاسن الكلام ان لم نقل كلها ، متفرقة عنها ، وراجعة إليها ،
 وكأنها أقطاب تدور عليها المعاني في تصرفاتها ، واقطار تحيط بها
 من جهاتها " . (٢)

من هنا يتأكد لنا أن التصوير عند عهد القاهر من مقتضيات
 النظم ، لذلك أكثر من الشواهد الشعرية والقرآنية وتوسع في تحليلها ،
 لأنها مجال تطبيق نظريته في النظم ، بل لقد كان كتابه :

(١) دلائل الإعجاز ص ٢٦٣ تحقيق محمود محمد شاكر .

(٢) السابق ص ٢٠ .

"أسرار البلاغة" تطبيقا وتحليلا للصورة الفنية وبيان منزلتها في الشعر ،
واثرها في المتلقي ، وكيف يتفاضل الكلام ويعلو بعضه فوق بعض يقول :
"واعلم أن غرضي في هذا الكلام الذي ابتدأته والأساس الذي وضعت به
أن أتوصل إلى بيان أمر المعاني كيف تختلف وتتفق ؟ ومن أين تجتمع
وتتفرق ؟ ، وأفضل أجناسها وأنواعها ، واتتبع خاصها وشاعرها ، وأبين
أحوالها في كرم منصبها من العقل وتمكنها من نصابه وقرب رحبها منه
أمرها ، حين تنسب إليه " (١)

وأخيرا فالصورة أداة الشاعر الفنية التي يعبر بها عن الأشياء
الموجودة حوله في الكون أو عن تجربة خاصة ، فيرسم شاهدا من حياته
وللواقع من حوله قوامها الكلمات وما يحدث بينها من علاقات ، فاللغة
بتراكيبها المتنوعة تبلغ من القدرة على ابتكار صور جديدة تقرب حينها
من الواقع وحينها تذهب بعيدا عنه ، ولكنها لا تخرج عن كونها تصويرا
جماليا للمعنى فد " محصول الأقاويل الشعرية تصوير الأشياء الحاصلة
في الوجود وتمثلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان
من حسن أو قبح حقيقة أو على غير ما هي عليه تمويهها وإيهامها " (٢)

اللغة بتراكيبها وإيهاماتها ودلالاتها المتنوعة تبلغ أعلى
المراتب في تصوير المعاني الذهنية وتقديمها في صورة محسوسة
يتخيلها الفكر على هيئة ما ، فتتشكل من الألفاظ والعبارات صور مبتدعة

(١) أسرار البلاغة ص ١٩٠ .

(٢) منهاج البلاغة ص ١٢٠ .

لعلاقات جديدة بين عناصر الواقع تعمل على تجسيم المعنوى وبسبب الحياة في الجناد ، فـ " المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان ، فكل شيء له وجود خارج الذهن ، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه . فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به حياة تلك الصورة الذهنية في افهام السامعين وأذهانهم " (١) ولم يبدع الشاعر صورة من فراغ ، بل استطاع بملكة الخيال أن يو " لسف من أحاسيسه ومدركاته لغة تصويرية لفكره وعواطفه وانعكاس الواقع عليهما .

أما مفهوم الصورة في النقد العربي المعاصر ، فقد تحدد واتسع عما هو عليه في النقد العربي القديم ، واختلف باختلاف المذاهب الأدبية من حيث تفسيرها وقيمتها في الصياغة الشعرية .

وبما أن الشعر هو " ضرب من الكلام الذي يرفع النقاب في البداية عن كل شيء " ، من كل ما نتناوله ونتداوله بعد ذلك في لغتنا اليومية الجارية " (٢) فقد رأينا أن من النقاد من يعد الصورة مرادفة للاستعمال الاستعاري على اعتبار أنها من وسائل الخيال التي يتوصل بها الشاعر معتددا على قدرتها التصويرية في اظهار المعنى للعقول ، ثم أنها تجمع إلى جانب ظهور المعنى أنها تترك اثرا نفسيا جميلا ، لأن النفوس ترتاح إلى مخاطبتها بالحس ، لأنه كما يقول عبد القاهر أول وسائل المعرفة واحبها اليها " (٣)

(١) منهاج البلاغة ص ١٨ - ١٩ .

(٢) في الفلسفة والشعر ، مارتن هيدجر ، ترجمة وتقديم د/ عثمان أمين ، الدار القومية للطباعة والنشر الطبعة الأولى القاهرة ١٩٦٣ م ، ص ٩٦ .

(٣) أسرار البلاغة ص ١٠٢ .

لهذا " تستعمل كلمة صورة - عادة - للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات ، فإن لفظ الاستعارة إذا حسن ادراكه ، قد يكون أهدى من لفظ الصورة ، وإن الصورة إذا جاز الحديث الفرد عنها لن تستغل بحال عن الادراك الاستعاري ، وإن الاستعمال الاستعاري يربط الفرد بالكل ، ويربط اللحظة بالديمومة وتنشأ الصورة حين يتسع الشعور باجتماعيه الحياة حتى تشمل كافة الموجودات ، وأول مظهر جمالي للاستعارة استعادة الحياة توازنها ، واستئنافه الانسجام الداخلي بين الشاركن فيها . . . ، فالصورة ادراك اسطوري تتعقد فيه الصلة بين الانسان والطبيعة ، ويريد الشاعر ان يجعل من الطبيعة ذاتا ، وأن يجعل من الذات طبيعة خارقة بالصورة منهج فوق المنطق لبيان حقائق الأشياء " (١)

فالصورة الشعرية ثمرة الخيال يشكلها من المدركات الحسية فيربط بين الأشياء المتنافرة في التشبيه والاستعارة ، فتستعيد الأشياء توازنها تعود إليها انسجامها وهذه من جماليات الصورة التي تتركز عليها ، فتثير العواطف وتبعث على السمتة .

ومنهم من يرى أن الصورة اخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجاتها ، لأن الشاعر يدرك الأشياء في الطبيعة بخياله عندما يخلق بوجوده الفكري والشعوري معا ، فتهتم بهذا التعاطف مع تلك المدركات ، معرفة حقيقة تلك الأشياء " لأن الصورة الفنية تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتسابها إلى عالم الواقع . . .

(١) الصورة الأدبية ص ٣ - ٨ .

(١) وهنا تلقي الفلسفة النفسية للصورة الشعرية والتفسير النفسي للمكان ،
مذلك تكون الصورة حقيقة نفسية وليست موضوعية .

ومنهم من يرى أنها تعبير عن شخصية الشاعر وطابعه الخاص
لاظهار فكرة أو حدث أو حالة نفسية أو غير ذلك ، وهي لذلك دلالة
على الأصالة والصدق الفني حيث تتزج فيها الفكرة بشاعره فتشعر
خياله ويظهر ذلك في اختياره لألفاظه وللوسيلة البانية التي تتلاءم مع
موضوعه ، ولذلك تكون الصورة " وسيلة ينقل بها الكاتب افكاره ومبـيـغ
بها خياله فيما يسوق من عبارات وجمل ، لأن الأسلوب مجال ظهور
شخصية الكاتب ، فيه يتجلى طابعه الخاص والكاتب في أسلوبه يخضع
لبقتضيات الجنس الأدبي الذي هو وسيلة " . (٢)

ومنهم من يوسع مفهوم الصورة بحيث يشمل الصورة المجازية
كما هي في علم البيان وقسما من البديع والألفاظ البليغة التي تتناسب
مع الموضوع والمخاطفة متى ما جاءت في صياغة فنية لذلك كانت " الصورة
لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية " . (٣)

" فقد تكون العبارات حقيقة الاستعمال ، وتكون مع ذلك ،
دقيقة التصوير ، دالة على خيال خصب " (٤) ، وكذلك قد تتجاوز الصور
المجازية مع الحقيقة " (٥) كما في قول الشريف الرضي :

(١) التفسير النفسي للأدب ص ٦٦ .

(٢) الأدب المقارن ص ٢٢٩ ، د / محمد غنيمي هلال .

(٣) النقد الأدبي الحديث ص ٤٥٨ د / غنيمي هلال .

(٤) السابق ص ٤٥٨ .

(٥) السابق ص ٤٥٨ .

وَلَقَدْ مَرَرْتُ عَلَى دِيَارِهِمْ
وَطَلُولُهَا بِمَدِّ الْبَلَى نَهَبُ
فَوَقَفْتُ حَتَّى ضَجَّ مِنْ لَغَبٍ
نِضْوَى، وَلَجَّ بِعَذْلِي الرُّكْبُ (١)
وَتَلَفَّتْ عَيْنِي، فَمَذَّ خَفِيفَتُ
عَنْهَا الطَّلُولُ تَلَفَّتْ الْقَلْبُ

فقد وقف الشاعر على الطلول، ولكنه سماها أولا ديارا ليوحى
تجاور هذه الكلمة مع كلمة الطلول بالفرق بين بقائها حية في ذاكرته
، حين رؤيتها دراسة حين وقعت عليها عيناه ، ثم ان الكلمات : " وقتت "
" ضج " " نضوى " " لج " وهي صورة في ذاتها موحية بدلالاتها
وأصواتها . (٢)

من هنا نستطيع أن نقول ان الشعر يعتمد في إبراز حقائق
الاشياء التي يعبر عنها على الجانب الحسي ، وهو مع ذلك لا يدرك تلك
الحقائق ادراكا عقليا ، وإنما يدركها في صورة محسوسة - كما رأينا - إذ الخيال
يعمل بدافع من الحس والانفعال على اختيار الوسيلة التي يجلو بها حقيقة
تلك الاشياء ، فقد تكون هناك ضرورة ملحة للاستعمال المجازي للكلمة
يتطلبها السياق بحيث " لا تخفى العبارة الحقيقية في نفس الموضوع
، وفي هذه الحالة يكون المجاز هو التعبير الأصيل ، لا يخفي غناه ، وفي
رسم الصورة المرادة سواء ، وفي هذا لا يكون المجاز تجاوزا للحقيقة ،
وإنما يكون هو الطريق للوقوف على صورة الفكرة والشعر اللذين يتراد

(١) النضو : الدابة التي هزلتها الاسفار وأذهبت لحمها . لسان العرب

٠ ٤٤٥٨/٦

(٢) النقد الأدبي الحديث ص ٤٥٩ .

التعبير عنها^(١) ، وقد تكون الصياغة الفنية التي تقوم على الحقائق—
وتستعمل العبارات الحقيقية أكثر دقة وتصويرا للموضوع " فالنظم والتأليف
سواء أقام على الحقيقة أو قام على الخيال فالنظم المجرد من الخيال
يعد مصدرا من مصادر الصورة^(٢) . فقد تكون هناك صورة دون أن يكون
هناك مجاز أو غيره من عناصر التصوير ، وإنما تتعامل الشاعر بالحدث أو
الفكرة يجعله يعبر عن ذلك الحدث بلغة تتعامل فيها اللفاظ والتراكيب
بعضها مع بعض فتعطي أصدق صورة من الفكرة ، وهذا يرجع إلى حسن
استخدام الشاعر لآفاظ اللغة وطاقتها وامكانياتها الثرة في صياغة
تلك الصورة معتمدا في كل ذلك على خياله .

ان الصورة الفنية لا يمكن أن تتفصل عن الخيال ، فهو الذي يمكن
الشاعر من تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن تناول الحس ، فيجمع بين
الأشياء المتنافرة والمتباعدة ويعيد تشكيلها وينشأ بينها علاقات تذيب
التنافر وتقرب المسافات ، فيحل بينها الانسجام والائتلاف ، لأنها تتعامل
وتتحول إلى كائن لغوي وعالم فني مستقل عن جزئياته التي شكلته لذلك
يقول عبد القاهر : " كلما كانت أجزاءها - الصورة - أشد اختلافًا
في الشكل والهيئة ، ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم ، والائتلاف أبين ،
كان شأنها أعجب والحدق لمصورها أوجب^(٣) .

(١) النقد الأدبي الحديث ص ٤٥٩ د / ضيفي هلال .

(٢) البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي ، د / علي علي صبيح

مطبعة الأمانة ، ١٩٧٦ م ، الطبعة الأولى ص ١٨ .

(٣) أسرار البلاغة ص ١٢٧ .

معنى ذلك أن عالم الشاعر عالم واسع رحب لذلك يكون عمل الشاعر
عمل الوسيط بين الطبيعة والإنسان فيكشف لنا من خلال رؤيته الخاصة
حقائق الأشياء، لأنه يدرك ما بين الكائنات من تعاطف ووحدة يمس
أجزاءها ما لا يستطيع أن يدركه غيره ووسيلته إلى ذلك هو الصياغة
والتصوير التي يبرز من خلالها فكرته وحسه وانفعاله .

اذن فالشعر هو الصياغة والتصوير ، ولما البلاغة عندما يقولون
" الصورة والتصوير " ، فإنهم يعنون بها مجمل الفنون البلاغية تقريباً
- كما شاهدنا - . الرمانى وكانت تعنى عند البعض الصورة القائصة
على التشبيه كما هو الحال عند ابن طباطبا ، بينما كانت تعنى عند عبد
القاهر الصورة في علم البيان - التشبيه - التمثيل - الاستعارة ، وقد
اعتمد عبد القاهر في تحليله هذه الصور على استقلال امكانات اللغة
التي تتشمل في الدلالة الثانية للألفاظ التي تنشأ عن الصياغة الفنية
أو النظم كما يسميه عبد القاهر .

وبهذا المفهوم يكون مصطلح الصورة والتصوير قد فهمه النقاد
المعاصرون ، كما كان يفهمه البلاغيون القدامى ، وهذا يكون لهمم
السبق في ذلك ، فاعتاد البلاغيين على اللغة الشعرية وطريقة تشكيلها
في الحكم على جودة العمل الشعري ، هو غير سبيل يتخذ الآن لمعرفة
براعة الشاعر في استخدام العناصر الشكلية وفي طريقة تنظيمها والتي
تكون في مجموعها العمل الشعري انطلاقاً من مبدأ ارتباط الشكل بالمضمون
الذى تكون نتيجته الحتمية مضمون فني جديد .

أما مفهوم الصورة عند النقاد المعاصرين فمنهم ^{منهم} يعدها
مرادفة للاستعمال الاستعاري ، وللدلالة على كل ما له صلة بالتعبير

الحسنى و منهم من يراها ادراكا خاصا لحقائق الاشياء يدركه المدد
بخياله . و منهم من يرى أنها تعبير من شخصية الشاعر وطابعه الخاص ،
و منهم من يعتبرها دلالة على الاصاله والصدق الفني - هذان المفهومان
الاخيران تشلان أيضا خصائص الصورة - و منهم من يوسع من دلالات
الصورة بحيث تشمل إلى جانب الصورة المجازية الصياغة الفنية أو التأليف
الذى يكمن في ابحاث الكلة .

وسائل تكوين الصورة :

بما أن هذه الدراسة تهتم بمفهوم الخيال ووظيفته عند النقاد والبلاغيين ، رأيت من الأنسب ألا تعرض لتلك المباحث التي تحفل بها كتب البلاغة عن الأصول الأولى لأنواع الصورة البلاغية ، لأن هناك عددا من العلماء لا بأس بهم بحثوا فيها ، كما أن الأنواع البلاغية للصورة عديدة ومتنوعة ومن الصعب في هذه الحالة أن نتوقف عند جميع العلماء وعند هذه الأنواع البلاغية التي بحثوا فيها ، إذ أنه لا مفر من التكرار فيما سيقال ، كما أن هذا النوع من الدراسة - كما يبدو - ليس مكانه هنا وهذا بالطبع لم يكن إلا خلاصة الدراسة التي انتهيت إليها ما جمعت واستنتهت .

لذا فإن هذه الدراسة ستعرض جانبها من جوانب تلك الدراسات عند العلماء كما تتمثل ، ألا وهي " الوسائل التي تستخدم في تكوين الصورة الفنية " - تشبيه - تشيل - استعارة - وغيرها ، وهي بذلك تتلمس تلك الصناعة الفنية التي نشأت أصلا عن الخيال والتي هي بمثابة الركائز أو الأسس التي لا يوجد التصوير إلا معتمدا عليها ، كما تتلمس الوظيفة التعبيرية والقيمة الجمالية للصورة وأسباب ذلك وعلاقتها بالخيال هذا أهم ما تعنى به هذه الدراسة .

التشبيه ١ -

يعد بحث التشبيه من أسبق باحث الصورة الفنية ظهورا ، كما أنه حظى لدى الدارسين من النقاد والبلاغيين بعناية واضحة ، تتحل في هذا الكم الهائل من الدراسات التي دارت حوله ، بحيث أصبح من الممكن القول أنه لا يوجد باحث يتصدى لدراسة الشعر ونقده ، أو المقارنة بين شاعر وآخر دون أن تكون الصورة التي تقوم على التشبيه هي جوهر بحثه ولبابه ، فهو الأساس الذي يعتمد عليه في معرفة موهبة الشاعر وأصالته شعره ، كما أنه " يتفاضل فيه الشعراء " وتظهر فيه بلاغة البلاغ (١) .

من هنا سجد أنفسنا أمام دراسات كثيرة للتشبيه عند الجاحظ والمبرد والرماني والباقلاني وأبي هلال وعبد القاهر وغيرهم ، والذي يدفعنا إلى الوقوف أمام هذه الدراسات أن بعضها يمثل مرحلة البداية التي لا بد منها في كل فن ، وبعضها منها يمثل نقطة تحول في مسار هذه الدراسة ، وأخيرا تمام النضج وكماله عند عبد القاهر ، بالإضافة إلى أنها استندت أكثر مما دجها من الشعر ، كما أنها حاولت الوقوف على تقاليد اللغة في بناء الصورة ، والكشف عن أسرارها ومساكنها وصلتها بالشاعرية .

فالتشبيه ليس هو أدراك التشابه بين الأشياء فحسب ، أو استحضار صور الماضي ، ولكنه يتجاوز ذلك إلى إعادة تشكيل الدركات وناء عوالم متميزة فـ في تركيبها ، فلا هي إلى هذا الطرف - الشبه - ولا إلى الآخر - الشبه به - وإنما هو شيء ثالث ، ذلك أن قوة الخيال تتكن من عمل ذلك وتطمس تلك الحدود التي بين العوالم .

(١) النكت في اعجاز القرآن ص ٨١ .

ولنحاول أن نتلمس ذلك عند المبرد الذى ينحوب بالدارسة منحنى فيها ، فلم يكن الحديث عنده مجرد أدراك التشابه بين طرفى الصورة ، وإنما هو أدراك فنى يرتكز على منهجه اللغوى ، ففى كتابه " الكامل فى اللغة والأدب " يعرض قيمتها فنية اعتد عليها كثيراً من جاء بعد فى دراستهم للتشبيه ، بالإضافة إلى كونه درس الصورة فى ضوء التقاليد اللغوية عند العرب ، لذلك نجد عبارته المشهورة التى تقول : " والتشبيه جار كثير فى كلام العرب حتى لو قال قائل : هو أكثر كلامهم لم يبعد ^(١) ، وهكذا كانت شواهد التى تنم عن ذوق رفيع وثقافة واسعة من الكثرة والتنوع ما يدل على صحة هذه المقولة ، حتى أن هذه الشواهد كانت مادة لكثير من الدارسين للصورة فيما بعد .

وإذا مضينا نتعقب دراسة المبرد للتشبيه ، فإن أول ما يطالعنا فيها كثرة الكلمات التى استعملتها للدلالة على خصيصة فى التشبيه استحق من أجلها أن يطلق عليه كلمة " مصيب ، عجيب ، حسن ، حسن جدا ، المفرط المتجاوز ، حلو التشبيه وقريبه وصريح الكلام ، تشبيه بعيد لا يقوم بنفسه ، المستحسن ، الطيخ ، الجيد ، الجامع " ، وتعتبر هذه الكلمات بحق من الكلمات النقدية التى كانت من أكثرها شيوعاً عند نقاد تلك الفترة ، والتى تستعمل لتقدير العمل وإعطائه قيمة .

وبد لنا على ذلك قوله : " والعرب تشبه على أربعة أضرب فتشبيه مفرط ، وتشبيه مقارب ، وتشبيه بعيد يحتاج إلى تفسير ولا يقوم بنفسه وهو أغشن الكلام ^(٢) ، وهو مع تحديده لهذه الأضرب التى استعملتها العرب فى تشبيهاتها ، فإننا نلاحظ أنه لم يلتزم بها ، بل أضاف إليها العديد من الكلمات ، أو الأضرب على حدة تعبيرة . وهذا يدل على قدرته على تذوق الشعر ومن ثم يهدر عليه حكماً يبين مدى ما تركه هذا الضرب من التشبيه فى نفسه من أثر ، بصرف النظر عن الكلمات التى استعملتها العرب فى تقسيمها للتشبيه .

(١) الكامل فى اللغة والأدب ، لأبى العباس محمد بن يزيد المبرد ، مكتبة

المعارف ، بيروت ، ج ٣ ص ٧٩ .

(٢) الكامل ج ٢ ص ١٠١ .

والقدرة على تذوق الشعر تراها في أماكن كثيرة من دراسته للمتشبيه في هذا الكتاب ، ما يدل على أنه يجمع إلى جانب الضيق اللغوي الذي يستلهم الموروث الثقافي والتقاليد العربية في بناء الصورة ، والذي جاء القرآن الكريم فرسخ هذه التقاليد وأقرهم عليها ، إلى جانب هذا كله نستطيع أن نقول أنه ناقد فني ، والناقد الفني ، هو الذي يتمتع بالمعرفة الثاقبة والبصيرة النافذة التي تمكنه من تعمق البناء اللغوي للصورة ، من هنا لم يفهم الصورة فهما ضيقاً منطقياً يضطره إلى البحث عن أوجه التشابه والتناسب مع الواقع الخارجي ، ولذلك لم يعجب بالصورة التي تقرب من الأصل ، أو التي لا فرق بينها وبين الأصل كما سنرى بعد قليل .

ولنحاول أن نتعرف على مدلول العبارات أو الاضرب التي جاءت في تشبيه العرب - المفرد - المصيب - المقارب - والبعيد - من خلال التعرف على الصورة التي جاءت إحدى هذه العبارات وصفاً لها ، وذلك لأن المبرد لم يعرف هذه الاضرب ، بل اكتفى بالامثلة ، التي اعتقد أنها تكفي في توضيح تلك الاضرب ، وخاصة في تلك الفترة المبكرة من التأليف في هذا الموضوع .

فمن الصور التي جاء التعليق عليها بلفظة " مفرد " قول أبو خراش الهذلي يصف سرعة ابنه في العدو : -

كَأَنَّهُمْ يَسْمُونَ فِي إِشْرَ طَائِيرٍ
خَفِيفِ الْمَشَاشِ عَظْمُهُ غَيْرُ ذِي نَحْضٍ
يَبَادِرُ جَنَحَ اللَّيْلِ ، فَهُوَ مَهَابِدٌ
يَحُثُّ الْجَنَاحَ بِالتَّبَسُّطِ وَالْقَبْضِ (٢)

(١) أبو خراش الهذلي : - خويهد بن مرة من بني هذيل ، شاعر مخضرم وفارس أدرك الجاهلية والإسلام . اشتهر بالعدو وكان يسابق الخيل عمر طويلاً ، انظر الاعلام ج ٢ ص ٢٢٥ .

(٢) الكامل ج ٢ ص ٥٢ ، المشاش : - هي رؤس العظام اللينة التي يمكن مضغها ، لسان العرب ج ٦ ص ٤٢٠٨ ، نحض : النحض اللحم ، لسان العرب ج ٦ ص ٤٣٦٧ .

ومن التشبيه المفرط المجاوز - أيضا - قول بكر بن الطلاح يمدح أبا ذلف القاسم

ابن عيسى : (١) -

لَهُ هِمٌّ لَا تُنْتَهَى لِكِبَارِهَا
وَهَمَّتِ الصَّغْرَى أَجَلَ مِنَ الدَّهْرِ
لَهُ رَاحَةٌ لَوْ أَنَّ بَعْثَارَ جُودِهَا
عَلَى الْبَرِّ حَارَّ الْبَرِّ أُنْدَى مِنَ الْبَحْرِ
وَلَوْ أَنَّ خَلْقَ اللَّهِ فِي سَلَكِ فَارِسٍ
وَارِزَهُ كَانَ الْخَلْقُ مِنَ الْعَمَسْرِ (٢)

ومن الواضح من خلال هذه الأمثلة وغيرها كثير أن مراد « من » التشبيه المفرط «

المبالغ فيه » وهذا هو الأساس الذي تقوم عليه البلاغة العربية في جانب كبير من جوانبها ، ويظهر ذلك في تعريفهم للتشبيه كما استقر عند المتأخرين منهم ، فإنه « لا يعمد إليه إلا لضرب من المبالغة (٣) ، فالغرض من التشبيه أن يكون الشبه به أعظم حالا من الشبه في كل أحواله ، وقد يأتي على العكس كقول من قال : -

وَدَا الصَّبَاحُ كَانَ فَرْقَهُ
وَجْهَ الْخَلِيفَةِ حِينَ يَمْتَدِّحُ

فبالمعنى جعل الشبه أعلى حالا من الشبه به ، في الوضوح والجلال ، لأن

الغالب في العادة هو تشبيه بياض الوجه بغرة الفجر فأما ههنا ، فعلى العكس من ذلك (٤) .

(١) بكر بن الطلاح : - شاعر من شعراء الدولة العباسية ، صعلوك كان يصيب

الطريق ، ولكنه رجع عن ذلك ، فجعله أبودلف من الجند ، وكان فارسا

شجاعا حسن الشعر والتصرف ، فيه كثير الوصف لنفسه بالشجاعة والاقدام .

انظر الأغاني ج ١٧ ص ١٥٣ .

(٢) الكامل في اللغة والأدب ص ١٠١ .

(٣) المثل السائر : ج ١ ص ٣٩٧ .

(٤) الطراز ، لمحيى بن حمزة العلوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان .

١٩٨٠ م ، ج ٣ ص ٣٢٧ .

فهناك احساس بقيمة الصورة التي تأتي على هذا النمط من الصياغة - المفرط المتجاوز - هذا الاحساس ليس مرتبطا بقيمة المعنى المجرد ولكنه مرتبط بكيفية التأدية وعرضه ، كما أن هذا الاحساس يثار من خلال الأفعال والحركات التي يرسمها الشاعر بواسطة اللغة التي يتحول بها المعنى إلى شيء محسوس كما في الصورة الأولى " كأنهم يسعون في أثر طائر " أو " بهادر جنح الليل فهو مهابذ " ، فالأساس ليس المبالغة في ادراك سرعة ابنه - الشاعر - في العدو ، وإنما هو في كيفية تأديتها في هذه الصورة التي وقع عليها الشاعر حيث هداه خياله إلى طائر خفيف سريع ، وهذا العمل يدني الأشياء بعضها من بعض ، ويقضي على تلك الفوارق التي تقوم بين المتباينات .

أما الصورة الثانية ، فهي ادخل في المبالغة والتألي ، فهي ادخل في الخيال لذا قال عنها من " المفرط المجاوز " ، فالتجاوز في الصورة لحدود الواقع ليس عيبا إذا جاء ضمن سياق تأزره فيه تلك الصورة مع بقية عناصره ، لتبرز المعنى الذهني الذي يشعر به - الشاعر - في صورة محسوسة ، وذلك من خلال مجموع الطرفين وما بينهما من مناسبة وملازمة " لهما لا ينتهي لكبارها ... الخ وذلك من ناحية الحالة الكائنة في نفس الشاعر .

وفي هذه الحال لا يفهم من عبارة المبرد " مفرط متجاوز " ، أنه ما يعاب في الشعر ، إنما العكس صحيح ، يرشدنا إلى ذلك ، أنه من الكثرة الكاثرة في كلام العرب حيث يقول : - " فمن التشبيه المفرط المتجاوز قولهم للمسخر هو كالبحر ، وللشجاع هو كالأسد ، وللشريف سما حتى بلغ النجم ثم زاد وافوق ذلك ^(١) ، وما يؤكد ذلك أيضا كثرة الشواهد التي ساقها لهذا الضرب ، فهي وأن كانت من التشبيه المفرط المتجاوز ، فإنها لم تتجاوز استعمال العرب في تشبيهاتها ، وهي بذلك ما يألوه الذوق العام .

وهذا لا يكون التجاوز معيما في الصورة ، وليس من باب الكذب للأسباب السابقة ولأنه عقب هذا « الصورة يورد قول امرأة عمران ابن حطان لزوجها حيث قالت لـه : أما زعمت أنك لم تكذب في شعر قط ؟ قال : أو فعلت ، قالت أنت القائل : —
فَهَنَّاكَ مَجْزَاةُ بَن نَّوْ رَّكَانَ أَشْجَعٍ مِّنْ أَسَاسَةٍ
أفيكون رجل أشجع من الأسد ؟ قال فقال : أنا رأيت مَجْزَاةً فَتَحَ مَدِينَةَ وَالْأَسَدُ
لَا يَفْتَحُ مَدِينَةَ . (١)

فهذا الحوار الذي أثبتته هنا دون تعليل ————— دليل قاطع على أن الصورة إذا جاءت من المفرط المتجاوز ، فليست من الكذب في شيء ، والكذب عيب وذمة ، فكيف يكون محل اعجاب ؟ وقد أعجب المبرد بصورة النايقة في رثاء حصن بمن حذيفه ، وعبارته صريحة هنا حيث يقول : " ومن عجيب التشبيه في افراط غير أنه خرج في كلام جيد وعنى به رجل ، فخرج من الاحتمال إلى باب الاستحسان ، ثم جعل لجودة الفاظه وحسن رصفه واستواء نظمه في غاية ما يستحسن " (٢) .

فالكلمات "عجيب التشبيه - كلام جيد - في غاية ما يستحسن " نص في الاعجاب بهذا النوع من الصور ، ولكن هذا الاعجاب لا يكون هكذا على إطلاقه ، وإنما هناك قيود لابد منها في الصورة حتى تبلغ هذا المبلغ من الاعجاب عند المبرد ، فالتجاوز والافراط لا يرفع كل صورة يقع فيها إلى درجة الجودة ما لم يكن في صياغة فنية تصور المعنى وتؤديه ، وفيها من جودة الألفاظ ما يجعلها من جيد الشعر وفي غاية ما يستحسن فالصور التي تبنى على هذا الأساس من حسن الرصف واستواء النظم صور معجبه ، لأن الهدف منها رسم صورة للحس والشعور ، لينقلها في وضوح في هذا التصوير الذي أحال هول وقع نصي حصن على نفس الشاعر وهو ممسني قلبى إلى صورته ماثلة أمام أعيننا وتدركها عقولنا في صيغة الاستفهام

(١) الكامل ج ٢ ص ١٠١ .

(٢) السابق ج ٢ ص ١٠١ .

المتعجبي التي تصور فداحة العباب ووقعه على الموجودات جميعها فما بالسك
بالآدميين :-

يَقُولُونَ حَمْنٌ ثُمَّ تَأْبَى نَفْسُهُمْ
وَكَيْفَ يَحْمَنُ وَالْجِبَالُ جُنُوحُ .
وَلَمْ تَلْفِظِ الْمَوْتِ الْقُبُورُ وَلَمْ تَزُلْ
نُجُومُ السَّمَاءِ وَالْأَدِيمُ صَحِيحُ
فَعَمَّا قَلِيلٍ ثُمَّ جَاءَ نَعِيمُهُ
فَظَلَّ نَدَى الْحَيِّ وَهُوَ يَنْوَحُ (١)

ولعل من الملاحظ أن صور التشبيه الصيب التي أوردها المبرد كانت جميعا
صورا بالوفة حسية ، لا تحتاج إلى أعمال ذهن لكي تدرك ، ولكنها مع ذلك وراءها
جولة من الاسرار والاشارات والدلالات التي تتوق النفس إلى معرفتها ، فهي
تشبيهات صافتها نفوس شاعرة " فكثيرا ما يجد الشاعر طلبته في العناصر المألوفة
دون العناصر الغريبة " (٢) ، فهذا مجنون بنى عامر يرسم لنا صورة تعج بالحركة
والحياة يظهر ذلك في هذا التفاعل الحاصل بين طرفي الصورة - الشبه والشبه به -

لينتج بعد ذلك شيئا ثالثا ليس أحدهما حيث يقول :

كَأَنَّ الْقَلْبَ لَيْلَةً قِيلَ يُفْقِدُ
بَلِيلَى الْعَامِرَةِ أَوْ بِرَاحُ
قَطَاةَ عَرَهَا شَرَكُ فَبَاتَتْ
تَعَالِجُهُ وَقَدْ عَلِقَ الْجَنَاحُ
لَهَا فَرْخَانِ قَدْ كَلَقَا بِوَكْرِ
فَعَشِمَا تَصَفَّقَا الرِّيحَ

(١) الكامل في اللغة والأدب ج ٢ ص ١٠١ - ١٠٢ .

(٢) الصورة الأدبية ص ٥١ .

فلا بالليل ثالث ما ترجسى

(١) ولا بالصبح كان لها براح .

فالتفاعل بين الطرفين سمة الصورة الحية ، ذلك أن صفة الصورة الميتة أو كما يعبر عنها المبرد " غاية على سخف كلام المحدثين " (٢) ، تعليقاً على أبيات للحسن ابن هاني في صفة الخمر إن يقول : - (٣)

فهي بكر كأنهيا كل شيء

يتنى مخير أن يكونا

في كؤوس كأنهن نجوم

جاريات بروجها أيدينا . (٤)

فهذه الصورة في تركيبها آلية أجزاؤها مستقلة ، والعلاقات بين هذه الأجزاء مصطنعة لا تتفاعل داخل التركيب الكلي للصورة . على حين أن الصورة إذا أخذت مأخذ التفاعل بين جميع أجزائها كانت من التشبيه المصيب . ومن الواضح أن المبرد لا يعبأ بتدرة المشبه به ، وذلك بأن يكون بعيد المبرد غير مألوف الاستعمال ، فالغربة في حد ذاتها لا تمثل قيمة فنية في إنتاج الصورة ، وإنما ينبغي أن يكون المشبه به خصباً في سياقه بحيث يثير دلالات وإشارات تنعكس على المشبه وتكشف منه جوانب بعيدة ، وكأنه يحيل إلى أن لا يجعل تدرة المشبه به بذاتها أصلاً يتنافس الشعراء في استجلابه من النيق البعيد ، فقد يكون الشاعر سبقاً " وقد قال الشعراء قبله صعد ، فلم يبلغوا هذا المقدار " (٥) ، فغربة المشبه به ليست الهدف دائماً .

(١) الكامل في اللغة والأدب ج ٢ ص ٤٤ .

(٢) الكامل في اللغة والأدب ج ٢ ص ٥١ .

(٣) الحسن بن هاني : شاعر معروف بولي الحكم بن سعد العشيرة وهو أحد الشعراء المطبوعين وأول من نهج للشعر طريقة الحضريه وقد نظم في جميع

أنواع الشعر ، الاعلام ج ٢ ص ٢٢٥ .

(٤) الكامل ج ٢ ص ٥١ .

(٥) السابق ج ٢ ص ٤٤ .

أما التشبيه المقارب : فهو كقول عقبة بن سابق العنبري :

لَهُ بَيْنٌ حَوَامِيهِ

نُورٌ كَنُورِ الْقَسْبِ . (١)

(٢)

وقول الشماخ :

كَأَنَّ الْمَتْنَ وَالشَّرْحَيْنِ مِنْهُ

خِلَافَ النَّعْلِ سَيْطِ بِهِ شَيْخِجْ (٣)

ويقول البرد : - ومن حلو التشبيه ، وقريبه وصريح الكلام قول ذى الرمة : -

رَمَلٌ كَأَنَّكَ الْعَذَارَى قَطَعَتْهُ

وَقَدْ جَلَّتْهُ الظُّلُمَاتُ الْخَنَابِ (٤)

من الملاحظ على هذه الأمثلة التي ذكرها لهذا الضرب من التشبيه " المقارب "

وهو حقا مقارب يحتاج إلى تفسير أو تأويل ، لأنه ما يعرفه كل أحد لأن طرفيه

ما يقع تحت البصر في تلك البهجة التي انتزع منها اجزاء هذه الصورة أو كما يقول

ابن الأثير وصف حال مشاهدة .

(١) حواميه : - الحوامي نواحي الحاضر ، وهو مرقها : نسور : - وحد هاتصر ،

وهو نكتة في داخل الحافر ويهدد الفرس إذا صلب ذلك منه ، لذلك شبه

بنوى القسب ، القسب : التمر اليابس ، الكامل ج ٢ ص ٩١٤٨٩ .

(٢) الشماخ : - هو ضرار بن حرطة المازني شاعر مخضرم ، أدرك الجاهلية

والاسلام وهو من طبقة لبيد والتابعه ، طبقات مخول الشعراء ج ١ ص ١٣٢

(٣) المتن : يقصد : متن السهم ، الشرح : شرح كل شيء حده ، فأراد

شرحي الفوق وهما حرفاء ، الشيج : اختلاط الدم بالنطفة ، يريد سهما

رمى به فأنفذ الرمية وقد اتصل به الدم بالنطفة ، الكامل ج ٢ ص ٩١ .

(٤) الحندس : - اشتداد الظلمة ، الكامل ج ٢ ص ٨٩ .

فهذا الضرب من التشبيه لم يقف أمامه كثيرا ، بل اكتفى منه باليسير من الشواهد كما أنه لم يحتف به كما كان الأمر في التشبيه المقرط بخلاف ما كان متوقعا وهذا يعنى أن مفهوم الصورة عنده اعق من مجرد ادراك التشابه بين طرفيها أو الجمع بين المتباعدات ، بل الأمر أعقق من ذلك ، فالسألة إذا مسألة حذق في رسم الصورة لا يتبها لكل فرد ، وإنما يكون من رجل كالتأبغة ، والأمر بعد ذلك محتاج إلى ترتيب خاص في الصياغة من اختيار الألفاظ وحسن رصفها واستواء النظم ، فهذه من أهم مقاييس جودة الصورة عند .

وهذا يعنى الاتجاه بدراسة الصورة إلى روح الشعر ، وذلك أن الصورة إنما تكون من عمل القوة المبدعة كما أنها تعبير عن نفسية الشاعر ، لأن مجال الصورة لا يقتصر على العالم الخارجى ، بل لابد من أن تشمل على الوجود الداخلى للشاعر ، فقيمة الصورة تتحل في كل هذه الجوانب مجتمعة ، وحتى يتيسر للشاعر أن ينقل احساسه بالأشياء من حوله في صدق يعتمد على الصورة الشعرية البتة تجعلها أكثر جلاء ووضوحا .

ولعل هذا هو ما جعل المبرد يعتبر الصورة الشعرية معنى من المعانى ، وهذا تكون عنصرا مهما من عناصر الشعر ، وليست حلقة تالية يؤتى بها بعد تمام المعنى لتزيينه ، فهو لذلك يقول : " والتشبيه كثير ، وهو باب كأنه لا آخر له " وإنما ذكرنا منه شيئا لئلا يخلو هذا الكتاب من شئ من المعانى ^(١) .

وأما التشبيه البعيد ، فقد أوضح أنه " الذى لا يقوم بنفسه " ^(٢) ، إنما يحتاج إلى تفسير وتأويل حتى يصل إلى المعنى الذى يقصده ، وشمل له يقول الشاعر : -

بَلْ لَوْرَأَتْنِي أُخْتُ جِيرَانِيَا
إِنَّ أَنَا فِي الدَّارِ كَأَنِّي حِمَارٌ .

(١) الكامل ج ٢ ص ١١٥ .

(٢) السابق ج ٢ ص ١٠٣ .

فالمعنى الذى يقصده الشاعر بعيد ولا يتبادر إلى الذهن لأول وهلة ، حيث أن من عادة العرب أن تشبه الرجل بالحصار في البلادة والغيا ، بينما السدى أراد الشاعر غير ذلك ، وهو " الصفة " فهذا بعيد لأن السامع يستدل عليه بغيره (١) .

وإذا تركنا هذه الا ضرب الأربعة التى جاءت في تشبيهات العرب إلى التعريف العام بالتشبيه - إذا جاز هذا التعبير - يقول هذا الرائد العظيم ما معناه : أن الأشياء يشبه بعضها ببعض ولا يراد كامل الشيء المشبه ، " وإنما تقصد من كل شئ إلى شئ (٢) " ، وأن التشبيه لا يعنى المشابهة في كل الصفات ، فالأشياء تشابه من وجوه وتباين من وجوه ، فإنما ينظر إلى التشبيه من وجوه واقع ، فإن شبه الوجه بالشمس ، فإنما يرمد الضياء والرونى ولا يراد العظيم والاحراق ، وقال اللسان عز وجل : كأنهن بيض مكنون ، والعرب تشبه النساء ببيض النعام ترصد نقاسة ، ونعومه لونه (٣) .

لقد كانت دراسة المبرد للصورة الفنية ترتكز على دعائتين هما : العرف اللغوى للعرب في بناء الصورة الشعرية ، وهذا المنهج / الذى سلكته العرب جاء في القرآن الكريم ورسخ هذا الاستخدام وقوى من أمره حيث قال تعالى : " كأنهن بيض مكنون " (٤) وقال تعالى : " وترى الجبال تحسبها جامدة وهى ترمز السحاب " (٥) ، وقال تعالى (٦) " وله الجوار المشآت في البحر كالأعلام " .

(١) الكامل ج ٢ ص ١٠٣ .

(٢) الكامل ج ٢ ص ٥٥ .

(٣) السابق ج ٢ ص ٥٤ .

(٤) سورة الصافات : آية ٤٩ .

(٥) سورة النمل : آية ٨٨ .

(٦) سورة الرحمن : آية ٢٤ .

أما الدعاة الثانية ، فإن جمال الصورة يتمثل في التلاؤم بين طرفيها ، فليست الغرابية ، أو بعد مورد الصورة ما يحفل به - كما رأينا - ، فكل الصور التي اختارها تقريبا كانت مادتها مما يقع تحت الحواس ويشترك في ادراكها عامة الناس * كالتشبيه بالشمس والقمر والفن والجمال والحمام والظبي والبقر والأسد كما يتمثل جمال الصورة في أن يكون الشبه به موفور الدلالة خصباً في سياقة وهذا يعتمد على النفس الشاعرة التي صاغتها .

لذلك قيل أن المبرد يمثل المنهج العربي المحافظ ، لكن المحافظة على التقاليد العربية المتوارثة لا تعني المبرد - كما يخيل - الاهتمام بتلك الصور لذاتها أو لمعراقتها ، فهو يميز بين الصورة الفذة في نظمها وتأليفها ، وبين تلك التي نظمها ساذج ، فهو لم يصدر في بيان الجيد والحسن والمعجب والمعيب والمستحسن والجامع واللمح من التشبيهات إلا بناءً على وسائل ذات طابع فني وإن لم يصرح بذلك ، ولكن الأمثلة التي استشهد بها تنم عن ذلك .

كذلك نرى أن النقد عند المبرد يحيل إلى الاتجاه إلى الجيد دون الرديء .
إن نلاحظ ذلك من خلال عباراته التي استعملها عند دراسته للتشبيه فكلها تقريباً في هذا الجانب ما عدا استخافه تشبيه الحسن بن هاني/ صفة النمر .
الفتنة بالتشبيه فتنة قديمة تلخص المنهج العربي المحافظ ، ^(١) بلغت عند عبد القاهر أقصى ما اتيح لها من الكمال في البلاغة والنقد العربي ، وتفرغت أوجه النظر إليه وإلى القضايا المتصلة به ، بطريقة لم تؤلف قبل هذا العالم المتفرد في تاريخ البلاغة العربية ، وقد ناقش كثيراً من نقاطها من خلال التطبيق العملي على النصوص الشعرية التي استعملها على أكمل وجه ، للكشف عن أسرار التشبيه ودقائقه .
ودراسة عبد القاهر للتشبيه كقيلة بأن تفقنا على أنه والغالبية العظمى من البلاغيين عندما نظروا إلى التشبيه نظرة إعجاب وإكبار وأعطوه مكانة عالية وجعلوه دليلاً على الشاعرية ، إلا أنهم لم يقصروا وظيفته عند حد المبالغة والبيان والإيجاز

(١) الصورة الأدبية : ص ٤٦ .

(٢) السابق ص ٤٧ .

فقط ، بل أن عبد القاهر رأى أن " الصور تتداخل وتتركب وتألف اثتلاف الشكليات بصيران إلى شكل ثالث " (١) ، وهذا التفاعل سمة الصورة الشعرية الحية .

واكد أجزم أنه ما ظهرت هذه الدراسة الا بوصفها احتجا على هذا النوع من سوء الفهم لدى البعض من البلاغيين ، ومحاولة لتعليم الناس تذوق هذا الفن تذوقا جماليا ، وأن ما يراه أولئك ليس إلا تضادا للدراك الجمالي الصحيح .

ولم نجد واحدا من المعتدمين في فهم الشعر ونقده ، والتعرف على طبائعه ومصادره اعطى هذه القيمة الواعية للتشبيه ، فالتشبيه الذي تقتصر وظيفته على اخراج الألفاظ إلى الأوضح فيفيد بها كما يدعي بعض البلاغيين مثلا - ليس ابداعا فنيا بالمعنى الصحيح ، وعند ما يرى الناس في التشبيه أية مجرد البالغة والبيان والابجاز ، فإنهم عندئذ يفتقرون إلى النظرة الجمالية الأصلية ، وعلى حين أن كثيرا من البلاغيين كانوا يعتقدون ذلك ، فإن عبد القاهر يتخذ الموقف المضاد .

فعنده " أن التشبيل إذا جاء في اعقاب المعاني ، أو برزت هي باختصار في معرضه ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته ، كساها ابهة ، واكسبها خفية ، واستثار لها من أقاصى الألفاظ صباة وكلفا ، وشر الطباع على أن تعطىها محبة وشفقا " (٢) .

وإذا دققنا النظر في سبب وجود هذه النظرة العميقة لدى عبد القاهر عند مناقشته للتشبيه ، وجدنا أن ذلك يرجع إلى أنه لم يسبق ذلك في صورة نظرية بعيدة عن مجال التطبيق ، كما هو الحال عند كثير من البلاغيين ، بل أن ادراكه عميق ذو صبغة فنية ، فهو مثلا عندما كان يقرر هذه النتائج كانت تجرى في نفسه عملية تستند إلى نوع من التوحيد بين المفهوم النظري والتطبيق التي كانت تنتهي ببروز مفهوم جديد وعجيب يقوم وراء الصورة التي هي شرة الخيال .

ما ان يعترف البرء بأن عبد القاهر قد توصل إلى القيمة الفنية التي يضيفها الخيال على العالم الشعري ، حتى تثار أمامه مشكلات أخرى ، فإذا استخذنا لفظ

(١) أسرار البلاغة ص ١٧٠ .

(٢) أسرار البلاغة ص ٩٢ ، ٩٣ .

" التشبيه " على أى نحو قريب من استخدامه المعتاد - كما فيه كثير من النقاد المعاصرين - من أنه " اخبار بوجود شبه " (١) ، وهذا أمر يترتب على معنى التطابق ذاته ، أى أنه يطلب فى الصورة أن تكون مطابقة للواقع ، وكأنه ليس لنا أن نطالب الشاعر بأكثر من هذا ، والحق أنا إذا رجعنا إلى كلام عبد القاهر ندرك حتى من خلال اقتباساتنا الموجزة أن العلاقة بين طرفى الصورة - كما يراها - ليست علاقة تشابه فقط ، بل علاقة اختلاف أيضا ، ومن التشابه والاختلاف يأتي الجديد الذى " يخرجك عن نقيصة التقليد ، ويرفعك عن طبقة المقتصر على الإشارة دون البيان والافصاح بالعبارة " (٢) ، فعمل الخيال يكمن فى أن الشاعر يتناسى التشبيه أساسا ، ويتعامل مع العبارة كأن معناهاتها قد أصبحت محسوسات واقعة يتلصصها بوضوح ، ولكن ذاك الوضوح لا يعنى التوقف عند حدود التشابه الحسى بـ... الأشياء ، بل ان وراءه عند عبد القاهر هذا أبعد من ذلك " والا فلا حاجة بنا فى أن الماء والنار لا يجتمعان ، إلى ما يؤكد من رجوع إلى المشاهدة ، واستثناك بتجربة " (٣) ، ولا أن نقول ان ذلك لمكان الإيجاز ، فإنه وإن كان يوجب شيئا منه ، فليس الأصل له " (٤) ، وإنما لما يحتاج به الخيال من قدرة تركيبية ، تتوقف على قدرة الشاعر المعرفية ، التى خصه الله بها حيث يتمكن عن طريقها من معرفة الأشياء وما يتناسب منها وما يتخالف ، فإذا كان منه ذلك ، أمكنه أن يركب من تلك الأشياء صورا جديدة مبتكرة ، يقدها بطريق الحس والمشاهدة ، ومن كانت له القدرة على ذلك كان هو الشاعر حقا ، لأن الأمر المحسوس والمشاهد أمكن فى النفس موقعا كما أنك ترى بها الشيئين مثلين متباينين ، ومؤلفين مختلفين " (٥) .

(١) الصورة الفنية ص ١٨٩ .

(٢) الأسرار ص ١٥١ .

(٣) أسرار البلاغة ص ١٠٢ .

(٤) السابق ص ١٠٨ .

(٥) السابق ص ١٠٩ .

فالخيال في مفهوم هذا البلاغي العظيم بنا* وتركيب أو هو تلمس العلاقات الكثيرة القائمة بين الأشياء* ، فيختار ويجمع ، ويشكل وصوغ ويربط كل ذلك بخياله وحسه فيصنع من الأشياء العادية ومن المعاني المجردة شيئا جديدا مستقلا عن عناصره التي يتكون منها ، فيبعث فيها أحاسيس تختلف كل الاختلاف عن وقع هذه الأشياء* على نفوسنا في الواقع ، وذلك ان الشاعر " لم يراع ما يحضر العين ولكن ما يستحضر العقل ، ولم يعن بما تناله الرؤية ، بل بما تعلق الرؤية ، ولم ينظر الى الأشياء* من حيث توعى فتحوها الأمكنة ، بل من حيث تعيها القلوب الفطنة^(١) ، فهذه القدرة الخلاقة هي ما تميز الشاعر عن غيره وتجعله يرى في الأشياء* ما لا يراه غيره ، ويكتشف فيها علاقات رغم أنها تبدو للإنسان العادي مختلفة تماما ، ولا يمكن أن تجتمع مع ذلك يستطيع الخيال أن يلمس أوجه الاتفاق كما يلمس أوجه الاختلاف ، فيرى في " شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته^(٢) ، وذلك في ظل العلاقات التي استطاع الخيال أن يوجد ها بين الأشياء* على ما بينها من اختلاف وتعدد في الاشكال أو الصور ، فحين يفعل ذلك يخلق على علمه نوعا من اللذة التي تتولد من التقارب والتخالف .

وقد قيل نتيجة لذلك أن الخيال يجلب الدهشة ، وذلك " لتصور الشبه من الشيء من غير جنسه وشكله ، والتقاط ذلك له من غير محلته ، واجتلابه إليه من النيق البعيد^(٣) ، وهي الفلسفة التي اعتنقها النقاد المعاصرون إذ أن الخيال حين ينشط يرى أشياء* يعنى العقل العادي عن رؤيتها ، لأن " الأمر يحتاج إلى غريزة دقيقة التمييز يستهدي بها الذهن في انتقاء التفاصيل وضم بعضها إلى بعض وترتيبها^(٤) ، وذلك أن العادة اطفأت ثورها وقضت على بريقها ، وجففت

(١) السابق ص ١٢٩ .

(٢) أسرار البلاغة ص ١١٠ .

(٣) السابق ص ١٠٨ ، ١٠٩ .

(٤) حصاد الهشيم ص ٢٣٥ .

انداها في نظر المشاهد العادى ، قالشاعر يقوم بدور عظيم من أجل اعطاء الكون المنظور أعلى حق له ، ليلفتنا إلى الخالق جل جلاله الكامن في كل مظهر من مظاهر الكون . هذا ما أراد أن يؤكد به القاهر أكثر من مرة . وأن لم يرد بفصيح العبارة إلا أنه يرى أن الخيال طاقة تكشف عن هذه الحقيقة .

فبهذه الوسيلة ، وهى بعد مورد الصورة يدرك بها المرء معنى التجانس الكونى ، وهو أحد الفوائد والاهداف التى يمكن أن يقدمها الشعر للعالم ، عن طريق إبراز العلاقات بين الأشياء المتنافرقة ، تلك العلاقات التى لا يقع عليها ادراك الانسان العادى . بل هى من نصيب الشعراء وحدهم . وقد أدرك عبد القاهر هذه الخاصية التى تميز الشاعر ، وهى القدرة على ابداع الصور ما يجده أمامه فينتزعها من مكانها ويحاول اكتشاف القيمة التعبيرية في كل اجزائها التى تغطيها عادات الاستعمال الميوسى ، وإبراز العناصر الجمالية ، ليصل إلى وضوح من نسوع جديد . إن الصورة الشعرية وسيلة كشف يستطيع الشاعر بواسطتها أن يكشف جوانب خفية من الأشياء ، إن أنه " لا يوجد شئ مألوف " أو حقيقة عتيقة في نظر العبقري ، إنما كل ما يلحس به يصبح جديدا عزيزا اذا دلالة مباشرة " (١) .

فبعد القاهر ردد هذه الفكرة - وحدة الكون وعظمة الخالق - في أكثر من موضع

إن نراه يتوقف ازا هذا البيت : -

وَكَانَ اجْرَامَ السَّمَاوَاتِ لَوَائِعًا

دُرٌّ تُثْرِنُ عَلَى بَسَاطَةِ اُزْرِقِ .

وانا تسألنا عن سبب توقفه هذا ؟ وجدنا أن ما لفت نظره في هذا البيت المقصود من التشبيه إن أراد " أن يريك الهيئة التى تملأ النواظر عجباً وتستوقف العيون وتستنطق القلوب بذكر الله تعالى من طلوع النجوم مؤلفة مفترقة في أدبهم السما " وهى زرقاء ، زرقتها الصافية التى تغدع العين ، والنجوم تتلألأ وتبرق في

اشياء ذلك^(١) ، فعند ما يعمل الشاعر على الجمع بين المختلف ، ويؤلف بين المتماثل ، فيريك " الصورة الواحدة في السماء والأرض ، وفي خلقه الانسان وخلال الروض^(٢) ، يشـرى قدرتنا على التعجب ومعطينا احساسا حيا ينسج العالم الواحد وبالخالق الواحد ، وهذا تكون الصورة وسيلة لزيادة خبراتنا ومعارفنا بالاشياء من حولنا .

ولعلنا نفهم من هذه العبارة وسابقتها القيمة العظيمة التي يضيفها عبد القاهر على الشعر ، وأنه لا يختلف كثيرا عن المعارف التي نتعلم منها ، فعبد القاهر من يأخذون الشعر بأخذ الجد ويستجيبون له بعشق ، وشهدون بأنهم يتعلمون منه ، ولهذه الفكرة تاريخ قديم طوال مراحل تطور الأمة العربية .

ليس أكثر شجوعا على الألسن من تلك العبارة التي تقول أن الشاعر " لم يكن باحثا عن المجهول بقدر ما كان راعيا للعقل والترتيب والمنعة والمحافظة والميل إلى تصوير الكليات العامة ، التي يشترك في فهمها الناس جميعا^(٣) ، والواقع أن هذه النظرة للشعر هي التي تتحكم في طريقة ادراكنا للقيمة الجمالية في الشعر وكلنا يدرك ما لهذه النظرة من آثار سبغة على فهم الشعر وتذوقه ، وبالتالي على مكانة الشاعر نفسه .

واجدني بعد هذا محتاجه إلى عرض بعض من آراء عبد القاهر في هذا المجال ، لأنها تقدم للقارئ مفهومه للخيال الذي حاول أن يقدمه من خلال دراسته للصور الشعرية . هذا إذا كان لنا أن نحكم عليه من خلال تعامله مع النصوص فقد تبدي لنا أنه يحس ما للخيال من قيمة في البناء الشعري ، وأنه هو الذي يمكن الشاعر من ابداع عوالم ينسج صورها من معطيات الواقع ، لكنه يتجاوز حرفية هذه المعطيات ويعيد تشكيلها ، فتتداخل الصور وتتركب وتأنف ، فيحصل من خلال هذه الصور

(١) أسرار البلاغة ص ١٦٩ .

(٢) أسرار البلاغة ص ١٠٩ .

(٣) قضايا النقد الأدبي المعاصر ص ٥٢ .

رؤية جديدة متميزة للواقع نفسه إن أنه يريك ما لم يوجد ولم يعرف من أهله ففى ذاته وفى صفته - كما سمعناه يقول قبل قليل - وهذا كما لا يخفى " صنعة تستدعى جودة القرينة والحدق ، الذى يلفظ بهدق ، فى أن يجمع بين اعناق المتانفرات المتباينات فى رتبة ، ومعقد بين الأجنيبات معاقد نسب وشبكة " (١) .

وهذا العمل يحتاج إلى قد كبير من التأمل وتقليب الشئ من وجوهه المختلفة ، كما يحتاج إلى التأنى والمراجعة والعبر ، حتى يستطيع أن ينظر إلى الصورة من حيث علاقات اجزائها بعضها ببعض ، ثم علاقاتها بالشاعر نفسه ، ومدى ارتباطها بالموضوع الذى ترد فيه ، فليس اعجاب عبد القاهر بإيقاع الاختلاف بين الأشياء المختلفة هكذا على إطلاقه ، وإنما لابد أن يكون التلاؤم بينها مع ذلك على أتم وجه ، أما " أن تستكره الوصف وتروم أن تصوره حيث لا يتصور فلا لأنك تكون ففى ذلك بمنزلة الصانع الأخرق (٢) ، وذلك أنه لا يراعى التناسب والتلاؤم ، وإنما يجمع لسجرد الحشد والحصر ما يقضى على جمال الصورة ، ويهدم الصياغة الشعرية من أساسها ، فتخرج مضطربة ، وذلك أنها مركبة تركيباً آلياً .

وفى إطار هذا المفهوم يلج عبد القاهر فى حديثه عن النفس والوجدان بكثرة الاستعمال من التشبيهات على الشاعر الحاذق أن يخترع من الصور ما هو جديد مبتكر ، فقد أشار إلى أن التشبيهات المستمدة من الأشياء الواضحة البينة القريبة كالتشبيهات المستمدة من الأشياء التى يكرر ورانها على العيون ، ويدوم تردادها فى مواقع الأبصار وتذكرها الحواس فى كل وقت ، كتشبيه الخد بالورد والشجاع بالأسد وتشبيه العين بالفرجس ، هى تشبيهات عامة مشتركة لا يقع بها اعتداد ، ولا يكون لها موقع من السامعين ، لأنها معروفة فى أجيال الناس جارية فى جميع العادات ، وإن التشبيهات المستمدة من الأشياء التى تقل رؤيتها ، وأنهم

(١) أسرار البلاغة ص ١٢٧ .

(٢) الأسرار ص ١٣٠ .

" ما يحسن بالفينة بعد الفينة ، والفرط بعد الفرط وعلى طريق الندرة (١) تشبيهات غريبة ونادرة بدعة .

فالخيال عنصر مهم في البناء الشعري ، وفي ابتداع الصور وتكوينها ، ورسوم أحيائها ، كما أنه يجعل الأيحاء اللفظي من القوة بعد المدى بمكان عظيم ، وقد رأى عبد القاهر إلى أي مدى يكشف الشاعر عن هذه القوة في الخيال ، وذلك عندما يجعل من العاصي المشترك خاصا مقصورا على شاعر دون غيره ، من الشعراء بعد أن كانت تلك التشبيهات لا يعتد بها ، ولم يكن لها وقع على السامعين ، لأنها معروفة في أجيال الناس جارية في جميع العادات ، وهذا تكون فقدت عنصر الاثارة والتعجب .

وفي هذا المثال تتحدد قيمة الخيال عند عبد القاهر ، فالخيال يؤلف بين المتضادات والمتعادات ، مصورا ما ليس بواقع ولا شاهد ، ويميز التعبير الشعري عن غيره من التعبيرات العادية يتضح ذلك من خلال مناقشته لبیت المصنوعي (٢) -

وكان محمر الشقير

ق إذا تعوب أو تصعد

أعلام ياقوت نشير

ن على رماح من زبرجد (٣)

إن كما يبدو أن الفضيلة التي جعلت هذه الصورة تعلو على الصورة الأخرى التي رسمها الشاعر في هذا البيت : -

(١) السابق ص ١٤٣ .

(٢) المصنوعي : - أحمد بن محمد بن الحسن المعروف بالمصنوعي ، شاعر أكثر في وصف الرياض والأزهار وكان من يحضر مجالس سيف الدولة .

انظر الأعلام ج ١ ص ٢٠٧ .

(٣) أسرار البلاغة ص ١٣٦ ، ١٣٧ .

عَدَا وَالصَّبْحُ تَحْتَ اللَّيْلِ يَأْتِي
كَطَرَفٍ أَشْهَبَ مُطَقِّي الْجَلَالِ (١)

" أن ليس في العادة أن تتخذ صورة أعلاها ياقوت على مقدار العلم وتحت ذلك الياقوت قطع مطاولة من الزبرجد كهيئة الأرباح والقامات (٢) ، وكل هذا لا يتصور موجودا ، وذلك تكون الصورة في أعلى العرابت كلما كانت نادرة الوجود " لأنه لا مزيد في بعد الشيء عن العيون على أن يكون وجوده مستعنا أصلا حتى لا يتصور إلا في الوهم (٣) ، وعلى هذا يكون الصورة عند عبد القاهر حقيقة تعمل بطريقة تخيلية إن أنها ليست مجرد موضوع مادي يعمل في نطاق الموجودات ، كما أن للخيال دوره في مزج وتوحيد كل عناصر العمل الفني جاعلا منها كلا موحدا ، وهو يدرك تماما أن " الصنعة إنما يدبها ، وينشر شعاعها ، ويتسع ميدانها وتتفرع أفنانها حيث يعتمد الاتساع والتخييل " (٤) .

ويتصل بهذا الموضوع حديث عبد الرحمن بن حسان وذلك أنه رجع إلى أبيه حسان وهو صبي يبكي يقول : " لسمنى طائر " فقال حسان : صفه يا بني ، فقال : كأنه ملتف في بردى حبره ، وكان لسمه زنبور ، فقال حسان : قال ابني الشعر ورب الكعبة " (٥) .

فما هو موقف عبد القاهر من هذه الحادثة ؟ لنستع لمناقشته لها . فهو يتساءل عما أعجب حسان في هذا التعبير ؟ يرى أن الذي أعجبه فيه روح الشاعر التي تظهر بوضوح خيال موضوع يريد نقله للمتلقي ووفق في ذلك أيما توفيق ، بحيث جاءت الصورة تشل الجوهر الحقيقي لذلك الكائن ، وقد جعل

(١) السابق ص ١٤٨ .

(٢) السابق ص ١٤٢ .

(٣) أسرار البلاغة ص ١٥٠ .

(٤) السابق ص ٢٣٦ ، ٢٣٧ .

(٥) السابق ص ١٦٢ .

وسيلته إلى ذلك الخروج عن الأصل أو المألوف في الاستخدام اللغوي - أي الخيال - وهو الخاصية التي تسهم في تكوين هذه الصورة ، وهنا تنحصر البراعة الفنية فـسـى صياغة الصورة ، ولكن قد يقال أن هذا لا يتطلب منه أكثر من عملية الإدراك الحسي التي يدرك بها دقائق النموذج أو الأصل - أن صح هذا التعبير - في تكوينه وتكوينه حتى يقوم بتصويره ، وهنا يتدخل عهد القاهر ليفصل في هذا اللبس ، فهو لو كان كما افترض السائل لكان يكفيه أن يقول : " طائر فيه كوشى الحبرة " (١) ، ولكن هناك فرقا واضحا بين " الذهن المستعد للشعر وفير المستعد له " (٢) .

فعين الشاعر تنظر إلى الطبيعة نظرة خاصة بها احساس قوى بالعالم من حولها بتحقيق بها الكشف عن جوانب جديدة لم تكشف بعد في العالم الواقعي ، فهو كما ترى لا يدرك الحقيقة من الحواس والفهم ، ولا يكتفى بهذه العبارة ، وذلك أقوى طابع يتطبع به الشاعر ؛ لذلك نجد " نكتة الحسن في قوله " طتف " ، إذ أنه يفيد الهيئة الخاصة في ذلك الكوشى والصبغ وصورة الزنبور في اكتسائه بها " (٣) ، وهنا يمكن الفرق بين الصورة التي يصورها الشاعر - ابن حسان - وبين الزنبور في عالم الحس .

وجدر بنا أن نشير إلى أن هذه النزعة التي تعزو الجمال في الصورة إلى ما فيها من ابتكار وتجديد المح إليها المبرد في تفضيله للصورة التي اطلق عليها " المفرط المتجاوز " حيث أن جمال الصورة يتجلى في التلاؤم بين طرفيها من جهة وبين ما فيها من ابتكار وتجديد في صياغتها وتركيب اجزائها من جهة أخرى ، على الرغم من أن مادتها مستمدة مما يقع في عالم الحس .

وهذه النظرة نجدها عند ابن الأثير - أيضا - فقد ميز بين مستويين من الكلام ، الكلام العادي الذي نستعمله في حياتنا اليومية ، للتعبير عن الأفكار والمعاني ..

(١) السابق ص ١٦٢ .

(٢) السابق ص ١٦٢ .

(٣) الاسرار ص ١٦٨ .

وهي عبارات واضحة لا ليس فيها ولا غموض ، لأن الدلالة العقلية للكلمات محدودة
 المعنى . أما الكلمات في اللغة الشعرية فغير محدودة المعنى ، وذلك ، لأن
 الكلمات فيها رموز تعبر عن المعنى بطريقة الإيجاز والإيحاء ، لا بطريقة مباشرة
 وهذا ما دعا ابن الأثير أن ينكر على من عاب قول الشاعر : -

وَقَدْ أَشَقَّ الْحِجَابَ الصَّعْبَ مَا رَأَيْتُهُ

دُونِي . وَأَيُّ وَلُجَا مِنْهُ إِنْ طَرَقَا
 كَالطَّيْفِ بِأَيِّ دُخُولِ الْجَفْنِ مَفْتَحَا

وليس يدخله إلا إذا انطبقا

لم يكتف ذلك الناقد - ابن حمدون البغدادي - يوسمه بالعيب ، بل قال :
 أنه " خلط وجرى على عادة الشعراء " (١) فكيف يقول : كالطيف بأبي دخول
 الجفن . . . ؟ والطيف لا يدخل الجفن ، وإنما يدخل إلى النفس .

فهو بمنزلة هذا يطلب في لغة الشعر التعبير عن الحقائق الموضوعية ، ويحاول
 أن ينتقل من اللفظ إلى المعنى انتقالا مباشرا ، وهذا ما لا يتوفر في لغة الإبداع
 الفني ، ولا ينبغي لها أن تكون كذلك ولا يقول به إلا " من لم يطعم من شجرة
 الفصاحة والبلاغة " (٢) .

ويقول أبو العباس المبرد - على علمه وفضله - تعليقا على أبيات لأبي نواس :-
 له معنى لم يسبق إليه باجماع وهو قوله : - (٣)

تَدَارُ عَلَيْنَا الرَّاحُ فِي عَسَجِدِيكَ

حَبَّتْهَا بِأَنْوَاعِ التَّصَاهِيرِ فَارِسُ

(١) ابن حمدون البغدادي : محمد بن الحسن بن محمد بن علي ، عالم بالأدب
 والأخبار من أهل بغداد ، صنف " التذكرة " في الأدب والتاريخ ، وكان
 نديما المستنجد العباسي ، الاعلام ج ٦ ص ٨٥ .

(٢) الثعلب السائر ج ١ ص ٣٢٨ .

(٣) الثعلب السائر ج ١ ص ٣٢٨ .

(٤) السابق ج ١ ص ٣١٥ .

قَرَّارَتَهَا كَسْرَى وَفِي جَنَابَتِهَا
مَهَا تَدْرِيبَهَا بِالْقَسَى الْفَوَّارِ
فَلِلرَّاحِ مَا زَرَّتْ عَلَيْهِ جِيُوهُهَا
وَلِلْمَاءِ مَا دَارَتْ عَلَيْهِ الْقَلَانِيسُ

ويقول فيه الجاحظ - وهو من هو في البيان والفصاحة - " مازال الشعراء يتناقلون المعنى قديما وحديثا ، الا هذا المعنى ، فإن أبا نواس انفرد بابتدائه ^(١) .
ويقول ابن الاثير : - ان فصاحة هذا الشعر عندي هي ، الموصوفة لا هذا المعنى ، فإنه لا كبر لكفة فيه ، لأن أبا نواس رأى كأسا من الذهب ذات تماهر فحكاها في شعره ، " والذي عندي في هذا " أنه من المعاني المشاهدة ، فإن هذه الخمرة لم تحمل الا ماء سيرا ، وكانت تستغرق صور هذا الكأس إلى مكان جيوهها ، وكان الماء فيها قليلا بقدر القلانس التي على رؤوسهم ، وهذه خكاية حال مشاهدة بالبصر " ^(٢) .

ومن هنا نجد أن ابن الاثير يعتمد على عنصر الابتكار والتجديد في تفضيل الصورة ، أكثر من اعتماده على صحة المحاكاة للواقع ، بخلاف ما هو شائع عند كثير من النقاد والبلاغيين - كما رأينا - الذين يطلبون في الصورة الفنية مطابقتها للواقع ، فهذه المحاكاة للواقع يعتبرها اخلاا بالفن وتقصيرا من الشاعر في كشف القيمة الجمالية للصورة .

ان ادراك الكأس ذات التماهر الذهبه أمر ممكن من كل من له عقل يميز بين الأشياء ، وكل واحد يستجيب لهذه الكأس بطريقة مختلفة عن الآخرين ، فما بالك بالشاعر الذي لا يرى في الشيء رؤيتنا له ، إنما يبره وجود آخر غير الوجود الظاهر الذي نراه بأعيننا .

(١) السابق ج ١ ص ٣١٦ .

(٢) السابق ج ١ ص ٣١٦ .

لذلك كان ابن الاثير محقا حين قال : إن فصاحة هذا الشعر عندئذ ، هسى الموصوفه لا هذا المعنى ، لقد خيل لبعض النقاد - الجاحظ - ابن حمدون - أن للصورة خاصية منطقية ، فالكلمات تحدد هذه الخاصية بعد صياغتها وفق أسلوب معين لذلك كانوا يجدون صعوبة أمام فهم من الاستعمالات اللغوية التي تكون صورا معاكسة للواقع المشار إليه من خلال لغة القصيدة ، وهم يتخلصون من هذا الانحراف عن الواقع بأن يقولوا : - ان الشاعر لم يجر على المتعارف عليه أو المعترف به من الخصائص كما في قول الشاعر : كالطيف يأبى دخول الجفنه مفتحا ، فإن الطيف كما يرى ابن حمدون لا يدخل الجفن ، إنما يدخل إلى النفس ، فههم بذلك يؤكدون أن القصيدة انعكاس لأشياء في الخارج ، وهذا لا يكون عملا فنيا لأنه لا يحقق متعة .

ومعنى ذلك أن أصل المتعة الفنية التي تقدمها الصورة ترجع إلى ما تقدمه لنا من المعرفة ما يرضى فضول وتشوف النفس أكثر وأكثر ، بينما الصورة التي تحاكى الواقع ، ما هي الا عبارة عن مجموعة العبارات الحرفية ، التي لا تحقق أى نوع من الإشارة الحسية للنفس ، وإنما تقدم ما تراه شاهدا أمامنا تقديمها كلاميا ، فهى بذلك لا تقدم جديدا من خلال علاقات جديدة ، للكلمات ، تترك فيها خيرة أو معرفة تتخطى حاجز الدركات الحرفية ما يساعدنا على رؤية الموضوع والاحساس به من خلال رؤية الشاعر واحاسيسه بدلا من أن تشاهده مرة ثانية من خلال الكلمات .

لذلك ، فإن الخروج من هذه الحرفية المتحلة في التطابق بين الأصل والصورة لا يتم الا بواسطة الخيال ، فهو لب الشعر وجوهرة ، وهو الذى يجعلنا ننظر إلى الأشياء نظرة مستقلة عن الوجود ، وينقلنا إلى عالم متجدد متميز عن العالم من حولنا ويقفنا من خلال صورة على نوع من البهجة والسرور الداخلى ، وهذا بفعل العلاقات الجديدة التي يحدتها الشاعر ما كانت توجد من قبل لولا هذه الصور التي يبدعها الخيال من خلال تلك المفاجأة التي نشعر بها من خلال تلك العلاقات غير المعتادة للغة والأشياء المكونة للصورة ، ما يثير فيها لذة وارتياحا ودهشة .

لذلك نرى ابن الاثير يقرر أن العمل الشعري ما هو الا خلق ^(١) ، باعتبار أن الخلق متعل بالخيال ، ومن هنا نجد ، أنه قد مزج بينهما ، وجعل هذا الاتزاج اساس التأثير في الفن الشعري ، وهذا يكون لاهن الاثير السبق فسمى استعمال هذا المصطلح الا بداعي في العمل الفني ، وهذا دليل على أن هذا المصطلح موجود في التراث ، وليس من مبتكرات النقد الحديث ، ومن جهة أخرى نراه يوازن بين عمل الخيال ، وبين الخلق الفني ، لأن الخيال يأتي بشيء جديد بعد خلقا ولو كانت صورة ذلك الشيء تتألف من مادة لها وجود سابق .

لذلك كان من حق ابن الاثير أن ينفي نهائيا هذا النوع من الشعر ، لأنه كما يقول حكاية حال شاهدة بالبصر فهو حين يتحدث عن الصورة يفرق بين نوعين من الصور ، فالصورة التي تحاكي الواقع تماما لا يعتد بها ، ولا يرى فيها أى قيمة جمالية ، بل هي استمرار وانعكاس للواقع ، ومتى كانت الصورة من هذا النوع ، فهي باهتة باردة ، أما الصورة التي يرى انها جديدة بأن تلحق بالشعر ، فهي تلك التي تسهم مخيلة الشاعر في تشكيلها ، وتوجيهها وتحدث عنها آثار تنفذ الى صميمه ، لتتهز اعماقه في هدوء ورفق .

اتخذ كثير من البلاغيين والنقاد من التجديد والابتكار دالة على جودة الصورة وأصالتها ، وقد جعلهم ذلك ينفون عن وجه الشاعر المبدع تهمة السرقة ، والشاعر المبدع - عندهم - يستطيع أن يبدع ويبتكر من الصور ويخترع من المعاني ما لم يسبق إليه .

وإذا تساءلنا كيف يتم له هذا ؟ وجدنا عبد القاهر يقول : في معرض الحديث عن المشترك العائى من الصور " إذا ركب عليه معنى " ووصل به لطيفه ودخل إليه من باب الكناية والتعريض والرمز ، والتلويح ، فقد صار بما غير من طريقتة ، واستوئف من صورته ، واستجد له من المعرض ، وكس من ذلك التعريض دخلا فى

(١) الخلق عند ابن الاثير يعنى به الإبداع الفني ، انظر ص ٣٦١ من هذا

البحث ، وانظر العث السائر ج ١ ص ٣٢١ .

قبيل الخاص الذى يملك بالفكرة والتعمل ويتوصل إليه بالتدبير ، والتأمل
لأنه كنى لك عنه وأثبت لك به طريقاً فى سلك السحر وذهب التخيل " (١) .

ومن الجلى أن الخيال هو الذى يجسد الفكرة ، وعن طريق الانفعال العادى
يخلق الصور بعد أن يذيب كل عنصر من عناصر الفكرة ، ويعيد تشكيلها فى صور
جديدة ، ويضفى عليها دلالات متجددة تعمل على بث الحياة فيها من هنا ،
رأينا استنكار ابن الاثير لتلك الصورة ، لأن عادة الشاعر الجيد أن يعيد تشكيل
ما كان يراه من انطباعات البصرية ، لا أن ينقل الشئ كما هو فى الواقع ، ولا يفرض
بهذه الصورة الغريبة كما يسميها ابن الاثير ، إلا ذلك الشاعر الذى " دق فهمه
حتى جل عن دقة الفهم " (٢) ، لأنه يتوصل من خلال ذلك الفهم إلى معرفة جديدة
للأشياء ، والتالى إلى معان جديدة ، أو صور لا يصل إليها إلا بعد جهد ونصب ،
لأن الشاعر كما يقول ابن الاثير : يستنبطها استنباطاً من خاطره ، بخلاف الصور
التي تكون عن شاهد حال ، فالخاطر فى مثل هذا المقام ينساق إلى المعنى من
غير كلفة ، " وجملته الأمر فى ذلك أن الشاعر أو الكاتب ينظر إلى الحال الحاضرة ،
ثم يستنبط لها ما يناسبها من المعانى " (٣) ، كما رأينا ذلك عند أبى نواس فى وصف
الكأس الذهبية .

ولعل ذلك ما جعل ابن الاثير يسمي هذه الرؤية للأشياء ، التي يمتلكها
الشاعر ، أو القوة الابداعية أو الادراك الخلاق " خلق " (٤) ، لأنها مبتكرة ، وسماها
" كانت " بعد ذلك " الوحدة الاعلائية للترابط الحسى " وكذلك سماها كولردج " ^{أيا}
الخيال الثانوى " وهذه القوة ^{أيا} كان اسمها هي التي تعمل على الابداع الشعرى .

- (١) أسرار البلاغة ص ٢٩٥ ، ٢٩٦ .
- (٢) الثل السائر ج ١ ص ٣٢١ .
- (٣) الثل السائر ج ١ ص ٣١٧ .
- (٤) السابق : ج ١ ص ٣٤٥ .

ولما كانت القصيدة بنية فنية متكاملة ، كان من الطبيعي أن يلتفت الشاعر فنى تشكيلها إلى العناصر المكونة لها - كما يرى ذلك ابن الاثير - إذا كان يطمح فنى أن يصل " إلى شئ من المعانى المخترعة " (١) ، فعطية التشكيل التى يقوم بها الشاعر فى القصيدة ، عطية معقدة ، لأنها شبيهة بمسائل الحساب المجهول من الجبر والمقابلة (٢) ، فنبغى للشاعر أن يأخذ فى الاعتبار ان القصيدة عبارة عن أشقات من المفردات ، فهمة الشاعر كما يقول ابن الاثير : - إذا أراد أن يصل إلى معانى مخترعة ينبغى أن ينظر فيها كنظرة فى المجهولات الحسابية ، " تأخذها وتقلبها ظهرا لبطن وتتنظر إلى أوائلها وأواخرها " (٣) ، لتعمل نوعا من التوفيق بين العالم الخارجى والعالم الداخلى ، وهذا بعد أساسا فى كل عمل فنى ، لأنه بذلك يتحقق نوع من الاندماج بين الطرفين ، وهو غاية كل قصيدة ، فدراسة العناصر المكونة للقصيدة ، والنظر فيها كما تنظر فى مسألة حسابية صعبة الحل تقلبها ذات اليمين ، وذات الشمال ، لتصل بعد ذلك النظر والتأمل وطول فكر إلى معنى " غريب لم يطرق " (٤) .

لذلك يرى ابن الاثير أن المسألة فى الشعر ليست مجرد عطية تشكيل لمجموعة من الألفاظ ، كما هو الشأن فى أى عبارة لفهية ، وإنما هناك طابع خاص لهذا العمل اللغوى بحيث يجعل منه شعرا دون غيره من ضروب الكلام ، فهو بذلك يقرر قيمة الخيال بوصفه ملكة للأبداع الفنى .

فمن ذلك أن عناصر الصورة إذا كانت مؤلفه ما أختزنه الخيال ، تكون أبعد وأقوى تأثيرا من الصورة المنتزعة من الواقع ، وكأن ابن الاثير هنا يفرق ضمنا بين نوعين من الخيال ، والخيال الأولى والخيال الثانوى أو الابداعى ، وهو ذلك الذى

(١) السابق : ج ١ ص ٣٤٥ .

(٢) السابق : ج ١ ص ٣٣٣ .

(٣) السابق : ج ١ ص ٣٣٣ .

(٤) السابق : ج ١ ص ٣٣٣ .

يعمل على ابتكار أشياء جديدة لا وجود لها في الواقع ، وأن كانت مؤلفة من عناصر حسية موجودة في الواقع ، والنوع الثاني من الخيال ، هو الخيال الأولي ، وهو ذلك الخيال الذي يقارن بين شيء ما ، وصورة حسية منتزعة من الواقع ، وابن الاثير لا يقف عند هذا التفريق ، بل يفضل الخيال الثانوي أو الابداعي على الخيال الأولي ، وهذا ما قال به لأول مرة في النقد الأدبي في العصر الحديث كولردج الشاعر والناقد الانجليزي المشهور ، والذي يقال أنه أخذ عن الفلاسفة الالمان أمثال " كانت " وغيره ، وذلك يكون ابن الاثير قد سبق ذهنه بطريقة ما إلى هذه الفكرة .

لذا كان ابتكار صور فنية ذات طابع خاص لا يمكن أن يتوصل إليه الشاعر إلا بعد " أن يستأنف تأملا ويكون في نظره متبهماً ^(١) ، فلا ابتكار والتجديد يرتبطان بقدرة الشاعر الابداعية ، وحسه الشعري وفطنته التي تجعله يرى في الأشياء العادية ما لا يمكن أن يراه غيره ، و " يبين ما لم تجربه العادة بما جرت به العادة " ^(٢) .

أنا نلح في اختيار القزويني للشواهد اصراراً على عنصر الابتكار والتجديد في الصورة ، فاهتمامه بتلك الصور لذاتها أو لعراقتها ، وإنما يمكن في أحكامه بناء الصورة وذلك بابرازها " في صورة المعتنع عادة ^(٣) ، أو تكون نادرة الحضور في ذهنه أما مطلقاً لكونها وهمية أو مركبة تركيباً خيالياً أو عقلياً أو لقلّة تكررها على الحس ، وليس هذا القول على سبيل التخمين ، بل هو استنتاج مبني على تفضيله للصورة التي لا تتصور إلا في الوهم والخيال على تلك الأخرى التي تلتزم بمعطيات الواقع أو بدركاته الحرفية على أساس أن الصورة الأولى - إذا أجيد صنعها - يمكن أن تكشف عن براعة ذهنية وقدرة لافتة في الوصول إلى الغريب والنادر الذي لا يعهد والبلوغ من الصور " ما كان من هذا الضرب لغرابته " ^(٤) .

(١) الايضاح : ص ٢٧٧ .

(٢) السابق : ص ٢٥٨ .

(٣) التلخيص : ص ٢٦٥ .

(٤) التلخيص : ص ٢٨٥ .

فحين تكون الألفة والفهم هما الطلب الاساسى الذى يجب أن تعاغ الصورة وفقاً له ، فإن مصادر الصورة الشعرية عنده - القزويني - ينبغي أن تكون من الغريب البعيد حتى إذا كانت مادة الصورة من المؤلف للناس في الحياة اليومية ينبغي أن يخرجها في صورة المعتنق حديثة عادة ، فليست الألفة والفهم مطلباً فنياً دائماً ، ولا يعنى ذلك إلا التسليم قناعة بالجوانب الابتكارية لخيال الشاعر .

لذا كانت الطبيعة المصدر الأول للجمال الذى يمدد عنه الشعر ، وإذا كان للطبيعة هذه القيمة الجمالية " فإن الوسيلة لأدراك هذا الجمال - هي الروح ، أما الحواس ، فإنها لا تدرك سوى انعكاسات هي ظلال للجمال وسوى انعكاسات للحقيقة " (١) .

فالقوة الجذبة تبدأ من المرنى الواقعى ، ولكنها تختار منه ما تحتاجه للتعبير عن فكرة ما وتحذف ما لا تحتاجه ، فهذه القوة تستطيع أن تدع جمالاً يفوق كل جمال شاهد ، وقد " فسر " افلوطين " في الانباذة الجمال الفنى بأن فرق بينه وبين جمال الطبيعة ، فرأى أن الحجر الذى يتناوله الفنان بيد وجميلاً بجانب الذى لم تمسه يد فنان ، فالجمال أذن ليس فى الحجر والا فالحجران من أصل واحد ، ولكنه فى تلك الخاصة التى اضافها الفن الى الحجر ، وهذا الجمال الذى سبق أن أدركه بخياله كان أعظم منه فى الحجر ، ومن ثم فالعمل الفنى ليس مجرد تقليد للعالم المرنى ، ولكنه يصعد بنا الى العبادى الأولى التى قامت عليها الطبيعة (٢) ، لذلك كان الشاعر هو ذلك الذى حيا ، الله ملكة الابداع الفنى .

وليس بغريب أن نرى كولردج الذى خطا بدراسة هذه الملكة خطوات واسعة عميقة يبين لنا دور الخيال فى بناء الصورة فالخيال عنده ليس تذكراً لأشياء احسنا بها من قبل أو رأيناها فى الطبيعة " فلافضيلة مطلقاً فيما يبنى بالشعر الواقعى المصروف الذى يحاول بقدر المستطاع أن يصور الواقع كما هو " (٣) .

(١) الأسس الجمالية فى النقد العربى ، د . عز الدين اسماعيل ص ٤١ - ٤٢ .

(٢) السابق : ص ٤٤ .

(٣) كولردج : ص ٩٠ .

لذلك كان الفن عند كولرد ■ وسيطا بين الطبيعة والانسان فهو الذي يوفق بينهما ، وذلك " يعتمد نشاط ملكة الخيال على علاقة جوهرية بين الروح الانسانية والطبيعة ، علاقة يدركها الانسان في لحظة زمنية عاطفية وعقلية معا " (١) .

هكذا يكون الشعر هو أحد الفنون التي " تضي على الطبيعة عنصرا انسانيا وتخلق افكار الانسان وعواطفه على كل ما يطلع أن يكون موضوعا لتأملاته " (٢) ، وهذا يكون الخيال مهدا ومنتجا ومضيفا إلى حقائق الوجود حقائق أخرى وإلى جمال الطبيعة جمالا آخر ، فعند ما تبدوا الاشياء المألوفة العادية جميلة جديدة عند ذلك فقط يكون شئ خيال .

ثم إن الدركات الحسية ليست هي التي تزودنا بالجمال ، بل أن الجمال في نفس المبدع يؤلف من تلك المحسوسات صورا جميلة تنبض بالحياة والحركة ، فالجمال هو في " تحويل الكثرة إلى الوحدة ومزج العناصر المختلفة " (٣) بعضها ببعض ، فهذه الدركات مجرد المادة الخام التي يخلق عليها الشاعر من نفسه واحساسه شيئا بحيث تصبح صورا ذات معنى .

ولم تكن الدراسات النقدية والبلاغية في التراث العربي بأقل فهما أو معرفة بطبيعة العناصر الحسية التي يقوم عليها التصوير الفني ، ومن هذه الزاوية رأينا الجاحظ ينكر على تلك الطبقة المثقفة ثقافة خاصة - اللغويين - ، رغم ثقافتهم تلك إلا أنهم لم يفهموا الشعر ولم يتذوقوه كما ينبغي . وذلك أنهم يبحثون فيه عن المعاني المجردة - الاخلاق - المعرفة - التطابق التام - الشاهد والحال - ، لم يتذوقوه كفن متيز عن بقية المعارف الأخرى ، يتحقق لنا بتذوقه قدر من الصحة ، يؤثر في نفوسنا تأثيرا خاصا يحقق اهدافه بهذه الطريقة ، وذلك عند ما يقدم لنا الافكار بطريقة مختلفة فيها قدر كبير من التصوير والايحاء .

(١) السابق ص ٨٣ - ٨٤ .

(٢) السابق ص ١٨١ .

(٣) السابق ص ١٨٣ .

فالشعر يختلف عن المعارف الأخرى في صياغته ، وطريقة تقديمه للأفكار ، وما يحتويه من تصوير للأشياء والأفعال وتقدمها بصورة حسية لذلك أرسل الجاحظ هذه الكلمة ردًا على إعجاب أبي عمر والشيباني بقول القائل : -

لَا تَحْسِبَنَّ الْمَوْتَ مَوْتًا الْهَلَسِي
وَإِنَّا الْمَوْتُ سُؤَالُ الرَّجَالِ
كِلَاهُمَا مَوْتُ ، وَلَكِنَّ ذَا
أَفْظَعَ مِنْ ذَاكَ لِذُلِّ السُّؤَالِ

" فماحب هذين البيتين لا يقول شعرا ابدا (١) ، إن أنه يطلب في الشعر الصياغة الفنية وتقديم المعاني بصورة محسوسة لها تأثيرها ووقعها في المتلقي ، إن أن الشعر عند " صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير " (٢) .

وهذا يكون قد عرف التقديم الحسن للمعاني منذ الجاحظ بل وقبله ، إلا أن عبارته هذه سيطرت على أجيال طهيلة من البلاغيين والنقاد من بعده وكان لها أثرها في توجيه كثير من الدراسات .

فموقف الجاحظ هذا من الشعر المضاد تماما لما هو عليه الحال عند اللغويين وذلك بتأكيد على الجانب الحسي للشعر ، وقدرته على إثارة صور بصرية في المتلقي جعل الرمانى يتعمق هذه الفكرة ، ويستفيد منها ويطبقها عند دراسته للشعر القرآنى ، فقد حاول أن يرد شيئا من بلاغة بعض الآيات القرآنية إلى تقديم المعاني للحواس ، وذلك بما " أخرج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه . . . وأخرج ما ليس له قوة في الصفة إلى ما له قوة فيها " (٣) ، وهذا يرتد جنال الصورة صلاحتها في جانب من جوانبها إلى قدرتها على تصوير المعنى وتقديمه للحواس .

(١) الحيوان ج ٣ ص ١٣١
(٢) الحيوان ج ٣ ص ١٣٢ .
(٣) النكت في إعجاز القرآن ص ٨١ .

" لما فيها من البيان بما يحس ويتصور ^(١) " أو " لما فيه من الاحالة على ادراك البصر ^(٢) " أو " للاحالة فيه على الاحساس ^(٣) " أو " ما يدرك بالابصار " ^(٤)

ومن هذا نفهم بالرجوع إلى كلام الجاحظ والرماني أن طبيعة التعبير الفني ذاته هي التشثيل والتصور من أجل إبراز المعاني التي حواسنا حتى نشهد لها بأبصارنا دون أن تكون تلك الصورة تطابق العالم المحسوس ، والمهم في هذه الصورة هي الصياغة الممتعة لكي تؤدي وظيفتها التعبيرية .

وهذا يتحقق أهم عنصرين في الصورة وهما التشابه والاختلاف ، التشابه فسي جانب والاختلاف في جوانب أخرى ومن هذا الاختلاف والتشابه ينتج اتحاد الطرفين في كل إنتاج فني أصيل مادام كان الغرض من الاثر الفني هو احداث هذا التأثير المرغوب فيه في نفوسنا بشكل محسوس .

فالتشبيه عادة يستعمل للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي ، فهو بمثابة قوة تقبل جميع الصور المنطبقة في حواسنا التي تصل ما بين الحس الظاهر والباطن ، ويربط التشبيه بالمحسوسات أكثر صوابا ، لأنه أوفى تحديدا ان تتجمع لديه المحسوسات المتباينة والمتنوعة ، فيميز بينها وجمعها ويؤلفها معا على نحو لا يمكن أن تتم دونه ، الا أن وظيفته لا تقتصر على الجمع والتأليف ، بل تتعداها إلى وظيفة ابتكارية متميزة بمعنى أن هذه القوة تميل إلى تجاوز الدلول الأصلي لقصد المشابهة .

وترتكز هذه النزعة الحسية في التشبيه على د عائم قوية للاستغلال الذاتي بالشعر فليس الشعر محتدا على الحياة أو مستولا أمامها ، بل ان اهدافه وقيمة خاصة به وحده ان أن " التشثيل إذا جاء في اعقاب المعاني أو ابرزت هي باختصار فسي معرضه ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته كساها أبهة ، واكسبها منقبة ،

(١) النكت ص ٩١ .

(٢) السابق ص ٩٢ .

(٣) السابق ص ٩٤ .

(٤) السابق ص ٩٢ .

واستشار لها من أقاصى الأفئدة صباية ولقا وقصر الطباع على أن تعطىها محبسة وشففا^(١) ، فكيفية التعرف على اسرار التشبيه ودقائقه ، يمكن أن تستغل على أكمل وجه عند ما لا يكون العمل مضطرا إلى الاهتمام بمشابهة الواقع ، ولهذا السبب انصبت دراسة البلاغيين على التشبه به ، "لأنه هو الشيء" الذى جاء به المتكلم ليقرن به التشبه فيكتسب منه شيئا^(٢) ، ويترتب على ذلك تحريف ملحوظ لما هو معطى فى الطبيعة ، فالهيئة البشرية والحيوانية والمنظر الطبيعى نموذج يطرأ عليه تغيير يرمى إلى تلبية حاجات الصورة الخيالية .

فالصورة الفنية لا يستطيع ابداعها سوى الذهن الرفيع المرتقى ، الذى لا ترضيه الصور التقليدية ، فيحول تلك الصور من مجالها العام إلى المجال الخاص . فى اطار ذلك كله ، فى اطار فهمه لنوع القيمة التى للخيال التى كشف عنها عبد القاهر فى الصورة الفنية - فى التشثيل - الذى يعد واحدا من ميادين السبق التى سبق فيها كل من أدلى بدلوه فى هذا المضمار ، اهتم بالقيمة النفسية للتشثيل التى توحى بمواقف تصور مجريات الأمور فى اعماق النفس البشرية ، التى تقوم ورا^١ الصورة فى مقابل أحداث الطبيعة الخارجية ، ولأن التشثيل يكون مثقلا بمضمون عقلى ، وهذا المضمون حالة نفسية تمتزج بالأشياء ، وعلى رأيه ، فان سلوكنا نفسى العالم المحيط بنا يبرر هذه القيمة تبريرا كافيا ، وذلك " أن العلم الأول أتى النفس أولا من طريق الحواس والطباع ، ثم من جهة النظر والرؤية ، فهو إذن أمس بها رجما ، وأقوى لديها ذمما ، وأقدم لها صحبة ، وأكاد عندها حرية وإن نقلتها فى الشيء" بمثله عن الإدراك بالعقل المحض ، والفكرة فى القلب ، إلى ما يدرك بالحواس ويعلم بالطبع وعلى حد الضرورة ، فأنت كمن يتوسل إليها للغريب بالحميم ، وللجديد الصخب بالحبيب القديم^(٣) .

(١) اسرار البلاغة ص ٩٢ ، ٩٣ .

(٢) التصور البيانى ص ٢٦ .

(٣) اسرار البلاغة ص ١٠٢ ، ١٠٣ .

وهذه العبارة باللغة الأهمية والدقة ، فجذورها تضرب في اعماق النفس البشرية إلى تاريخها الأول ، لتستشف اللغة الإنسانية الأولى ، تلك اللغة التي كانت تعتمد على الصورة بدلا من الكلمة وهو ذلك النظام الذي تولد عنه الأسطورة ، في الشعوب التي ساعدتها بيئاتها على ذلك ، ولم يكن التعبير بالكلمات المجردة إلا لاحقا لهذا النظام ، فحين تعود إلى التعبير بالصورة ، فإننا تذكر النفس بحبيبها القديم ، وهذا التعليل نفسه هو ما اهتدى إليه النقد الحديث فضلا عن ذلك ، فقد جرت العادة على استقلال الحواس في كسب معلومات تزيد من معارفنا وتكشف لنا حقائق الأشياء من حولنا .

وهذا يعني أن عبد القاهر يتمتع بشمول النظرة ، ودقتها معا " وتتبع الأسرار النفسية التي بها يكون التعبير المصور أوقع وأجمل من التعبير المجرد ^(١) ، صحيح أن الشعر ليس هو الفن الوحيد الذي يستعين في موضوعاته بالمشاهد التي تلامس الحواس ، ولكنه يفعل ذلك أكثر مما يفعله أي فن آخر ، هو من عبد القاهر - كما آمن الرومانسيون من بعده - أن الخيال إنما يعمل من خلال معطى هو الطبيعة وأن الشاعر يتخذ منها رموزا يستعملها في تفسير غير المرئي " فالشاعر يد عينه وعقله ووجدانه إلى ما يحيط به من أشياء وأحداث ومواقف يلتفت إليها في وعي يقطر ، وفهم مستبطن ، فيحتويها بدقائقها وأوصافها ودلالاتها ^(٢) ، ومعلوم أن الإنسان لا يستطيع أن يتوصل إلى حقائق الأشياء إلا عن طريق الحواس ما يرى ، وما يسمع ، وما يلمس ، لذا كان على الشاعر أن يكون حذرا في تعامله معها ، وذلك بأن تكون كلماته حية طائفة ، وأن يجعل رموزه متألقة أمام العين ، فهناك من الشعراء من يخطئ حين يعتقد أنه عبر عن المعنى الذي يريد به بالعبارة التي تؤديه ، وبالسخ واجتهد حتى لا يدع في النفوس منزعا للشك فيما يريد ، نحو أن يقول وهو يصف لنا الليل بالطول وكأنه لا آخر له ^(٣) -

(١) من الوجه النفسية في دراسة الأدب ونقده ص ١٢٤ - ١٢٥ ملخص فكرة .

(٢) التصوير البياني ص ١٥١ ، ١٥٢ .

(٣) البيت لشيرة بن الطفيل .

فِي لَيْلٍ صَوْلٍ تَنَاهَى الْعَرْضُ وَالطُّوْلُ
كَأَنَّمَا لَيْلَةٌ بِالْحَشْرِ مَوْصُولُ

الا أنك لا تجد له من الأنس ما تجده لقول الآخر : -

هَوِّمْ كَظِيلِ الرِّمَحِ قَصَرَ طَوْلِهِ
دُمُ الزَّقِّ عَنَّا وَاصْطَفَاكَ الزَّاهِرُ

فعبد القاهر لم يكن الأصل عنده في التشبيه بيان مقدار المبالغة وتصحيح المعنى كما ينتهيه بذلك كثير من الدارسين ، والا فان البيت الأول " أشد وأقوى ، في المبالغة " (١) من البيت الثاني .

لقد استبعد عبد القاهر - كل عمل فنى لا يستند عناصره الأولى من الحواس فرفض كل عمل لا يستند منها ، وهذا يعنى أن الخيال ، في الشعر جوهر لا عرض ، إن أن " الرموز الأولى مستعارة من الأشياء المحسوسة ومطبقة إلى حد ما بألوانها " (٢) .

وهنا تتأكد تلك الحقيقة المهمة التى أدركها عبد القاهر عند مناقشته لمبحث التشبيه ، وهى إدراكه قيمة الخيال فى البناء الشعرى ، فهو الوسيلة للتشخيص والتجسيد فى العبارة ، وذلك أنه " يربك للمعانى الماثلة بالأوهام شيها فى الأشخاص الماثلة ، والأشباح القائمة ، وينطق لك الأخرس ، ويعطيك البياض من الأعجم ، ويربك الحياة فى الجماد ، ويربك الثمام عين الأعداء " (٣) ، وهذا يعنى أنه أدرك أثر التشيل ومواقفه فى النفس لا من حيث المعنى ، ولكن من حيث أنه السبيل إلى الإبداع ، فهو العملية النفسية التى يحول بها الشاعر تلك المشاهد الغريبة التى تطلع عليه من أعماقه ، ويحولها إلى موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها غيره فتؤثر بالتالى فيه .

(١) اسرار البلاغة ص ١٠٧ .

(٢) حماد الهشيم ص ١٩٣ .

(٣) اسرار البلاغة ص ١١١ .

ولا ريب في أن وسيلة الشاعر إلى التأثير الفني في المطلق ليست الألفاظ ،
أو المعاني وحدها ، وإنما وسيلته إلى ذلك ، هي الصورة ، الصورة بمعناها
الفني ، وليست تلك التي تعبر عن حقائق الأشياء الواقعية ، أو عن الأفكار مجردة
من الاحساس والعواطف ، لأنها بهذه الكيفية لا تعد وأن تكون نظما ، كى
تعكس الواقع الخارجى عن طريق اللغة .

فليس من شك أن الأمر المحسوس أقوى بكثير من الأمر المعقول ، وبالتالي ،
فهو أقوى تأثيرا في نفس المطلق . هذا بالإضافة إلى ما فيه من التصور ، ولا يغفلو
هذا النوع من التصور من عنصر الحاجة ، كما أن تجسيد الأمر المعقول ، أو إظهاره
في صورة المحسوس أوضح من الأمر المجرد في الإدراك خاصة في المفاهيم الذهنية
التي ليست لها صور محسوسة في الخارج إلا بآثارها ، فما الرثبات إلا رموز
يستخدمها الشاعر ليعبر بها غير الرثي ، فلا يظهر الأفكار في صور محسوسة فحسب ،
بل يعمل على بث موجات من المشاعر تدفع المطلق إلى أن يحس بما يلقى عليه
فيتأثر به ، لذلك قال ابن الأثير : - ان " قاعدة التشبيه من الكلام ، فهي
أنك إذا مثلت الشيء بالشيء ، فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة الشبه
به أو بمعناه . (١)

لذلك كان على الشاعر إذا أراد أن يشكل صورة داخل القصيدة ، أن يخضع
الأشياء في الخارج للحالة النفسية وحاجتها عند ذلك فقط يستطيع أن يبرز
فيها صوراً يركبها كيف يشاء (٢) ، وعند ذلك يكون للشاعر كل الحق في أن يعيد
تشكيل الأشياء المحسوسة بعد أذابة ما بها من خصائص وصفات ، وذلك من خلال
ما يبعث فيها من أحاسيس ومشاعر ، وبالتالي تؤدي دورها في التأثير في المطلق
عن طريق الصورة التي أصبحت هي البديل عن الشيء المعبر عنه .

(١) النثر المعاصر ج ١ ص ٣٩٤ .

(٢) السابق ج ١ ص ٣٢١ .

فينسق صور الأشياء وفقا لفكره ، وتصبح هذه الأشياء وسيلة من عدة وسائل تعمل على تشكيل الفكرة التي يريد الشاعر أن ينقلها إلى المتلقي ، فيشاركه عواطفه ، وذلك تصبح الكلمات في القصيدة ليست أدوات تمثل الأشياء ، بل هي صورة تعبيرية لأثر ذلك الشيء في نفس الشاعر وفكره .

وما يركز عليه ابن الأثير الارتباط بين الخيال والصورة ، إذ أنه كثيرا ما يفرق الخيال بالصورة ، هووفق في فهم بعض جوانب الخيال ، لذا فإن أدراكه للعلاقة بينهما على نحو واضح كان السر في إعطاء التعبير المصور قيمته ، لكونه لسبب القصيدة ، وكون الخيال وسيلة التشخيص والتجسيد في العبارة فعن طريقه تستعار الصفة المحسوسة من صفات الأشخاص للأوصاف المعقولة لذا كان على من شاء أن يخلق خلقا من الكلام فليأت به على صورة الأناس لا على صورة الأنعام (١) .

وماذا لك إلا لأن تصور المشبه في صورة المشبه به وتخله في الخيال مصورا بصورت ، هو سر بلاغة الصورة التي تكون في أكثر أحوالها مظهرا لتصور الحياة في الجساد ، أو تصور المعاني وتجسيدها أو تشخيصها ، وهذا اللون من التصوير له سحره ، وتأثيره في المتلقي ، لأن في ذلك إنتاج صور حية ، وتخييل الجساد الصامت في صورة الحي الناطق ، وجلى أن اللذة التي يستشعرها المتلقي فسي هذه الحالة لا تعادلها لذة ، إذا اتقنت صياغتها .

الاستعارة

* الاستعارة من الفنون التي تشف عن طبيعة الشاعر وحسه .

وكيف تستحيل الأشياء في وجدانه إلى حالة جديدة ليست هي الأحوال الأصلية التي تراها عين الناس^(١) ، لهذا كانت الاستعارة تتركز على تجميع العناصر المتباعدة في الزمان والمكان ، وهذا الجمع يقوم على قوة الاحساس بالصفات الجامعة بين هذه العناصر ، وقوة الخيال التي تحيلها من حقائقها وتدخلها في غير اجناسها .

فنحن لا نرى الأشياء ذاتها ، بل نرى الأشياء ذات طابع فردى متميز ، وذلك نصل إلى حقائق الأشياء ، لأن المدح يستغل خصوصية التراكيب اللغوية وامكاناتها الثرة لخدمة الأفكار والعواطف والانفعالات من أجل توصيل رؤيته إلى المتلقي .

لهذا كانت الاستعارة عند الرماني " تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة "^(٢) . أى أن الكلمة نقلت إلى معنى ليس هو الذى وضعت له في أصل اللغة ، وهذا النقل يعتمد على المشابهة ، لأن فيها " جمع بين شيئين بمعنسى مشترك بينهما يكسب بيان أحدهما بالآخر كالتشبيه "^(٣) .

(١) الاعجاز البلاغي ص ١١٠ د . محمد محمد أبو موسى .

(٢) النكت في اعجاز القرآن ص ٨٥ .

(٣) السابق ص ٨٦ .

فإذا كان حد الاستعارة وامكانياتها مبنية على طبيعة النقل ، وأن يكون اللفظ الأصيل في الموضوع اللغوي معروفا ومختصا به حتى يتم استعماله في غير ذلك الأصيل^(١) ، فإن عبد القاهر يقول هذا التعريف ، فالسألة ليست سألة الفاظ تنقل ، وإنما هناك مزية أخرى للكلمات ، فالكلمات رموز شفافة لا تجبرنا على العناية بها في نفسها ، ولذلك نعبثها بسهولة خارقة إلى مدلولاتها ، ومن هنا كانت - بحكم قياسها على النقل عن الأصل القديم - عنوانا على الجودة ، جودة الكلام ، وأصبح من الفضيلة الجامعة فيها - كما يقول عبد القاهر - "أنها تبرز هذا البیان أبدا في صورة مستجدة ."^(٢)

ومن هنا نفهم أن مهة الاستعارة داخل القصيدة ليست مجرد تقرير معنى وتوكيده ، والمبالغة فيه فحسب ، إنما مهتها أن تتأزر مع غيرها داخل القصيدة لتعبر عن الشاعر الانسانية التي تتحدد موقف الشاعر من الشيء الذي يصوره ، فالتعبير الذي يستحق كلمة استعارة ، هو ذلك التعبير الذي يحمل شحنة من الشاعر التي تحدث تغييرا في نظام دلالة الكلمات على معانيها الأصلية ، فليس الأمر مجرد نقل كما يفهم - للوهلة الأولى - من كلام عبد القاهر^(٣) :
 " اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع ، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل ، فنقله إليه نقلا غير لازم ، فيكون هناك كالمعارة ."

-
- (١) القاضي الجرجاني في أحد تعريفه ، الوساطة ص ٤١ ، أبو هلال العسكري ، الصناعتين ص ٢٩٥ .
 (٢) اسرار البلاغة ص ٣٢ .
 (٣) السابق ص ٢٢ .

وإنما هو نقل في دلالة الكلمة على معناها الأصلي، بحيث تعطي القارىء انطباعا خاصا، وإن كنت في شك من هذا فاقرا قول العجاج^(١) : " وفاحا ومرسنا مسرجا " ، فستجد أن هذا النقل " لا يفيد أكثر مما يفيد الأنف في الآدمي " .^(٢) ، فعملية النقل اللغوي التي تمت هنا ، بين الأنف والمرس ، لا قيمة لها عنده - عند القاهر - وهو هنا يسميها استعارة غير مفيدة ، ولكنه يعود في مكان آخر لينفي عنها صفة الاستعارة ، وهو كذا أن ما حمله على وضعها تحت هذا المصطلح أن السابقين تعودوا ذلك " وأعلم أن الواجب كان ألا أعد وضع الشفه موضع الجحفلة ، والجحفلة مكان الشفر ، ونظائره التي قدمت ذكرها في الاستعارة ، واطن باسمها أن يقع عليه ، ولكني رأيتهم خلطوه بالاستعارة ، وعدوه مدها ، فكرهت التشدد في الخلاف واستددت به في الجمله ونهيت على ضعف أمره بأن سميت استعارة غير مفيدة " .^(٣)

ولعلنا نتساءل متى تكون الاستعارة مفيدة ؟

تكون الاستعارة مفيدة إذا لم تعتمد على مجرد نقل الكلمة بوصفها لفظه من مدلول إلى مدلول - بل لا بد لا فائدتها من أن لا يصرف النظر عن المعنى الأصلي عند النقل ومعنى ذلك أن دلالة الكلمة الأصلية لا تزال ملحوظة بعد النقل ، وبهذا تكون الاستعارة مفيدة .

(١) عجز بيت صدره : " ومقلة وحاجبا مزججا " وهو لرواية ابن العجاج .

(٢) أسرار البلاغة ص ٢٥ .

(٣) السابق ص ٣٥٢ .

فلذا طبقنا ذلك على قول الشاعر: (١)

فَمَا رَقَدَ الْوَلَدَانِ حَتَّى رَأَيْتَهُ

عَلَى الْبَكْرِ يُعْرِيه بِسَاقٍ وَحَافِرٍ

رأينا فائدة الاستعارة تكمن في أن في البيت ما يقرب ويسوغ مجيء ذلك الجزء الذي استل من الحيوان وأعطى للآدمي مثل أن يجعل له من الصلابة وشدة الوقع ما يفوق ما للآدمي، فيجعل قدمه حافرا، ولا بد والحالة هذه من أن يكون هناك تهديد لمجيء هذا الجزء، كأن يضاف على الموصوف بعضا من الصفات التي تجعله ينتزع من الوسط الآدمي بكل مظهره ليدخل ضمن دائرة جنس الحيوان فلذا قال الشاعر مزود:

وَأَشَعَّتْ سُسْتَرُخِي الْعَلَا بِي طَوْحَتْ

بِهِ الْأَرْضُ مِنْ بَابٍ قَرِيحٍ وَحَافِرٍ

ناسبه - أي الموصوف - أن يعطى حافر الحيوان فقال:

فَمَا رَقَدَ الْوَلَدَانِ حَتَّى رَأَيْتَهُ

عَلَى الْبَكْرِ يُعْرِيه بِسَاقٍ وَحَافِرٍ

وإذا تساءلنا من القصد من انتزاع هذا الجزء من الحيوان وجعله للإنسان، قلنا أن قصده أن يصفه بسوء الحال في سيره وتقاذف نواحي الأرض به. (٢)

(١) مزود بن ضرار بن حرملة شاعر فارسي مشهور اخو الشاعر سمسى

مزود لأنه قال بيتا يصف فيه الزبداء

فقلت تنزدها عبيد فإنني « لشعث الموالي في السنين مزود

معجم الشعراء، المرزباني ص ١٩٠.

(٢) أسرار البلاغة ص ٢٨.

وعلى هذا يدور تمييز حاد بين الاستعارة المفيدة ، وغير
المفيدة عند عبد القاهر ، فيستحيل أن يقبل أى عبارة دون أن يرى لها
معنى جديرا بالقول أو دون أن يرى لنقلها معنى جديدا يسوغ هذا
النقل ، فالنقل يستند إلى مجموعة روابط ممكنة داخل السياق يكشف
منها الشاعر بأدواته الخلاقة . وواضح أن عبد القاهر كان يستشرف كل
ما يتعدى حدود ما تقر بالاصطلاح فهو يبحث في المستوى الفني من
اللغة ، لذلك يحاول استبعاد كل ما هو من قبيل الشبوح والاصطلاح .
فالألفاظ بدلالاتها الوضعية لا تنتج لغة أدبية ، ومجرد العلم
بها لا يخلق أدبا رفيعا ، ومثل الألفاظ في ذلك مثل المعاني حين
يكون لها مدلول الأغراض العامة الشائعة التي لا تفضل فيها بسبب
اشتراكها وشبوح ملكيتها بين الجميع ، والتي ليس لها - بالتالي - اختصاص
بقائل دون قائل لأنها " من المعاني العامة والأشياء المشتركة التي
(١)
لا فضل فيها للعربي على العجمي ، ولا اختصاص له بجيل دون جيل " .
فهي قد صارت في عداد ما هو وضعي واصطلاحي ، وبالتالي فلا خصوصية
فيها ولا فنية .

" فالاستعارة إذن ليست حركة في الألفاظ فارغة من معانيها ،
ولا تلاعبا بكلمات ، وإنما هي احساس وجداني ، وروية قلبية لهذه
المشبهات التي تشكلت في الكلمات المستعارة " . (٢)

(١) أسرار البلاغة ص ٢٦ .

(٢) التصوير البياني ص ١٨٤ .

وهنا نسأل أنفسنا : هل معنى ذلك أن هذا النقل يقتضى
أن نبتعد عن أصل الكلمة ؟

فيأتي الجواب بأن اكتشاف دلالات جديدة للألفاظ لا يعني
اطلاقاً اختفاء صورتها الأولية في الإشارة إلى سميات ، بل على العكس
إن الارتباط بصورة اللفظ الأولى هي التي تساعد على تحرره من الإشارة
المباشرة مع طول التعود ، وترفع به إلى مرحلة التعبير والدلالة .
لذلك لم تعرف المعنى الأصلي للفظ جهلت كل ما يرتبط به من حقائق ،
وفقدت وفرة من الدلالات التي تدل عليها الكلمة ، فالكلمة لا تقف عند
حدود وصفية جامدة ، وإنما تتحرك في مجالات المعاني وسياقاتها ، فتكتسب
في كل مرة معنى جديداً .

فعبد القاهر ومن نهج نهجه في تتبع كلام العرب ، يؤكّد
لنا أن الصورة الفنية منها على العرف السابق إذ لو لم يتقدم ذلك ،
ولم يستقر في العادات لم يعقل لهذا النحو من الكلام معنى فإن بهذا
أهمية استناد الكلام إلى العرف اللغوي ، فالشاعر الذي يعرف الكلمات
الدقيقة في الإشارة إلى السميات ، هو الذي يبلغ مستويات الدلالة
الفنية الحقيقية ، والقوة الشعرية للكلمة لا تظهر إلا حين تنازع صاحبها
وتقتنص فيها دلالات أخرى تختلف عن تلك الدلالة الوضعية التي تتسم
بالجمود والثبات .

ومن هنا كانت الألفاظ في الاستعارة لا تقصد لذاتها ،
وإنما لمعان ودلالات وإيهامات تحمّلها تلك الألفاظ يستطيع العمل
الفني أن يجهشها من خلال تركيب تلك الألفاظ في سياق ، وما يضيفه
عليها السياق من معان ، من هنا رأينا عبد القاهر يربط بين الصياغة
من حيث هي صورة وبين معناها .

لذلك كانت الاستعارة عنده لا تولد من فراغ ، بل من احساس
ومدركات يهنيها الشاعر من جديد ويصنع علاقات مبتكرة بين الكلمات
من هنا كانت لا تقوم على النقل " ولكنها ادعاء معنى الاسم لشيء " ، ان
لمو كانت نقل اسم ، كان قولنا : رأيت أسدا بمعنى رأيت شبيهها
بالأسد ، ولم يكن ادعاء أنه أسد بالحقيقة لكان محالا أن يقال ليس
هو بالإنسان ، ولكنه شبيه بأسد أو يقال شبيه بأسد في صورة إنسان .^(١)
وعلى ذلك ، فاذا نظرنا الى مصطلح " الادعاء " عند عبد القاهر
على أنه وصف دقيق لحقيقة الاستعارة باعتبار أنها وليدة نشاط خلاق ،
هو الخيال ، واذا نظرنا اليها كذلك ، فاننا نجد تأكيدا لها في الشواهد
الكثيرة المتصلة بهذا الموضوع على الأقل ، والتي قام بتحليلها وتعميقها
وفهم صورها ، وكان من نتيجة ذلك كله أن جعل الادعاء - جزءا من تعريف
الاستعارة عنده .

فاذا كان " قد تبين من غير وجه أن الاستعارة ، انما هي
ادعاء معنى الاسم للشيء " علمت أن الذي قالوه من أنها تعليق للمعبارة
على غير ما وضعت له في اللغة ونقل ما وضعت له ، كلام لا تسامحوا فيه ،^(٢)
فواضح من كلام عبد القاهر هنا أننا وان نقلنا الاسم من سماه الأصلي ، فاننا
في هذه الحالة نشير بهذا الاسم المنقول الى المعنى من حيث قصدنا
استعارة الاسم ، وذلك بأن ثبت أخى معانيه للمستعار له ، وذلك

(١) دلائل الإعجاز ص ٢٣٢ .

(٢) السابق ص ٢٣٥ .

أنك لا تطلق على الرجل اسم الأسد إلا من بعد أن تدخله في جنس
الأسود ، فكيف يكون نقل وأنت تريد أن تعطيه صفة الأسود ■ ففي هذه
الحالة لا تكون ناقلا للفظ عن معناه ، بل مثبتا للمعنى ، ولا يكون النقل
إلا إذا أخرجت معناه الأصلي أن يكون مقصودك ، وفي هذه الحالة
لا حاجة بك الى اللفظ "أما أن تكون ناقلا له عن معناه مع ارادة معناه
فمحال متناقض" . (١)

لقد كان عبد القاهر من بين أولئك النقادر القلائد الذين
يعرضون الفكرة على أسس منطقية ولغوية وفنية ، وهم يفعلون ذلك
أساسا ، لأنهم يريدون توخي الدقة والوضوح في حديثهم من هذه الفكرة
أوتلك ، وهذا الهدف هو ما يحرص عليه عبد القاهر .

إذا اعترفنا له - عبد القاهر - بذلك فلا بد لنا أن نعترف ، بأنه
ليس من السهل على الإطلاق أن يقع من هذا شأنه ، فيما قد يفهم
بـه للوهلة الأولى أنه تناقض في العبارة عندما يقول : " إن الاستعير
لا يقصد الى اثبات معنى اللفظة المستعارة ، وإنما يعمد الى اثبات
شبهه هناك " . (٢)

فكيف لا يقصد معنى الاسم بعد هذا الشرح والتوضيح ■

قد يكون من المفيد في ادراك مدى وهي عبد القاهر لاستعمال

(١) دلائل الإعجاز ص ٣٣٤ .

(٢) أسرار البلاغة ص ٢٣٨ .

مصطلح " النقل " في الاستعارة ، أن ندرك أن غهوسها عنده يرتكز في ذهنه على فهم خاص ، منها على الادعاء الذي يقوم على الخيال ، وهذا الادعاء يقر طبائع الأشياء فيخرج الاستعار له من جنس المألوف الى جنس آخر ، فحين نقول : " جاءني أسد " ، فإننا ندعى للرجل صورة الأسد وشكله وجرائه واقدامه وشجاعته ، وذلك أن اسم الأسد ليس موضوعا على معنى الشجاعة فقط ، بل هو موضوع على كامل الهيئة ، وإذا نحن فعلنا ذلك ، فإننا نكون قد قضينا على عنصر الخيال وخصوبته وفاعليته التي كان ينبغي أن تستغل كل طاقاته الابداعية حيث أن جماليات الصورة ترتكز على قوة الخيال وصفه ، عند ذلك فقط نصل الى الفائدة المرجوة من هذا الادعاء .

هذه الفائدة تتمثل في تغيير حقيقة الاستعار له وتغييره — أنه صار الى غير جنسه ، ولكن أي جنس هذا الذي تغير اليه ؟ وما قيمة هذا التغيير ؟ وما أثره في المتلقي ؟

إذا تم هذا التغيير كما سبق بأن أصبح الرجل داخلا في جنس الأسود بكل ما تعنيه كلمة أسد ، فينبغي أن لا ننسى أن هذه الحقيقة ينبغي أن تقيد على نوعين وهذا ما استدركه عبد القاهر عندما قال : " إن الاستعير لا يقصد الى اثبات معنى اللفظة المستعارة ، وإنما يقصد الى اثبات شبه هناك . حيث أن الاستعار ليس أسدا على الحقيقة " تفسير هذا أنك إذا قلت : رأيت أسدا ، فقد ادعيت في انسان أنه أسد وجعلته اياه ، ولا يكون الانسان أسدا " (١) ،

فنطوى العبارة أو ما يستشف من خلال كلماته أنه أراد أن يقول :
 إن هذا الإنسان ليس ما يعرف في عالمنا الذي نعيشه ، إنما هو إنسان
 لا يوجد إلا في عالم الخيال ، إنسان من نوع آخر نوع جديد فيه
 قوة الأسد وشجافته وجراته وإقدامه ، فهذا هو معنى العبارة ،
 وإلا كيف تكون الاستعارة ليست من قبيل التداخل بين الأشياء
 أو الخلط بين العوالم ، ثم ندعي بأن هذا هو ذاك في حين
 أن هذا المستعار - مستقلا ومتميزا عن ذاك - المستعار له - أن مثل
 هذا الفهم لا يفترق في - جوهره - عن مفهوم الفكر الحديث .

لذلك كانت العلاقة بين طرفي الاستعارة ليست علاقة تشابه
 نحسب ، إنما علاقة اختلاف أيضا ومن التشابه والاختلاف يأتي الجديد ،
 " يأتيك من الشيء الواحد بأشياء عدة ، ويشتق من الفصن الواحد
 أغصانا في كل فصن ثمرة على حدة " (١) ، وهذا هو أسلوب الفن
 عامة والشعر خاصة ، إذ يطلب فيه أن يجعل الحقيقة حقيقة أخرى ،
 فهذا البدر الذي رسم لنا الشاعر صورته في قوله :

سَحَابٌ مَدَانِي سَيْلُهُ وَهُوَ سَيْبِلٌ
 وَبَحْرٌ مَدَانِي فَيْضُهُ وَهُوَ مَغْمَمٌ
 وَدُرٌّ أَضَاءَ الْأَرْضَ شَرْقًا وَمَغْرِبًا
 وَمَوْضِعٌ رَحْلِي مِنْهُ أَسْوَدُ مَظْلَمٌ

(١) أسرار البلاغة ص ١١٤-١١٥ .

بدر على سبيل التخييل لا على سبيل التحقيق ، فليس هناك فيما
يعرف بدر له هذه الخاصية المتميزة ، انما أراد أن يصور لنا "بدرًا
مفردا له هذه الخاصية العجيبة التي لم تعرف للبدر" (١) من قبيل
وهوشي* يضعه في هذه الصورة النادرة ويتحمله دون "اشفاق
من خلاف مخالف وانكار منكر وتجهم معترض وتهكم قائل " لم
و" من أين له ذلك " (٢) ، لأن ذلك مذهب العرب في صورهم
وتمشى مع أذواقهم وفطرتهم التي تحس معاني الجمال في الأساليب
والصور الجمالية ، و" المعاني إذا وردت على النفس هذا المورد كان
لها ضرب من السرور خاص ، وحدث بها نوع من الفرح عجيب " (٣)

من هنا قلنا إنه زاد في جنس البدر واحدا له حكم وخاصية لم
تعرف ، وهنا يكمن الإبداع لذلك كان أثر الخيال فيها قويا - الاستعارة -
صيقا إذ نجده يمدح شخصيات حبة لها سمات خاصة بها ، فهي ليست
إلى هذا - المستعار - ولا إلى ذاك - المستعار له - ، وإنما هي
صور لا تحدث إلا داخل إطار تلك الصورة الممدح ويتلصق
الصياغة وعلى ذلك النسق " ومعلوم أن القصد أن يخرج السامعين
إلى التعجب لرؤية ما لم يروه قط ولم تجر العادة به ولن يتم للتعجب
معناه الذي عناء ولا تظهر صورته على وضعها الخاص حتى يجتري*

(١) أسرار البلاغة ص ٢٨٢ .

(٢) السابق ص ١٩٥ .

(٣) السابق ص ١٩٥ .

على الدعوى جراءة من لا يتوقف ولا يخشى انكار شكر ولا يحفل بتكذيب
الظاهر له ^(١) ، وإلا كيف يكون بدرا " يطلع في أفق ثم يمتنع
ضوءه موضعاً من المواضع التي هي معرضة له وكائنة في مقابلته حتى
ترى الأرض الفضاة قد أضأت بنورها ، وفيما بينهما قدر رحل مظلم يتجافى
عنه ضوءه ؟ " ، وهذه الحالة لا تكون من البدر على الحقيقة وهي - كما
قلنا - لا تحدث الا داخل الحار التجربة الشعرية في المجال الذي حدد
معالمه البدع " فهذا النحو موضوع على التخييل أنه زاد في جنس
البدر واحداً له حكم وخاصة لم تعرف ^(٢) .

وهذا تكون " الاستعارة علاقة لا منطقية ، وعبثاً بالحدود ،
وخلط ما بين الفكر والاحساس خلطاً نافعا يؤول ما تقصر عنه الحواجز ،
وبهذا تستحيل إلى تشابه بين غير التشابهات ^(٣) من طريق التفاعل
بين طرفيها لذلك كانت تعتمد على أوجه الاختلاف الذي يتجاوز
الشابهة ولا يتقيد بها ، وإذا كان الأمر كذلك " فالشيء الواحد
لا يكون رجلاً وأسداً ، وإنما يكون رجلاً وبصفة الأسد ^(٤) .

وبهذا تكون الاستعارة عملية وجود أو ايجاد صورة غير
متحققة أبداً بقدرها الشاعر على غير مثال وتعمل على تركيب ما أعطاه

(١) أسرار البلاغة ص ٢٦٤ .

(٢) السابق ص ٢٨٧ .

(٣) الصورة الأدبية ص ١٥٦ .

(٤) أسرار البلاغة ص ٢٨٠ .

الحسن على صورة ما اطلق الفكر تركيبها ابداعيا كما في قول الشاعر :

« بدر اضا الأرض .. »

فمكونات الصورة مواد تدركها بالحواس " بدر - أرض وشرق ، غرب ، رجل ، أسود ، مظلم " لكن ترتيبها على هذا النسق وفي هذه الصورة الخاصة أمر غير معروف في عالم الواقع ، وهذا يظهر الخاصية الابتكارية للشاعر ، فهذه القوة - الخيال - اخرجت لنا صورة فنية للبدر لا وجود لها خارج التعبير الذي انتجته هي نفسها ، وإنما هي تعبير عن تشييل خيالي .

ومن هنا تكون الصورة الاستعارية تكثر اثارا للمتعة من أصلها الذي تحاكيه واكثر منه قدرة على اثاره الاعجاب والدهشة من وجود الشيء على خلاف ما يعقل ويعرف كما أنها تخبر " بظهور شيء لا يعرف ولا يتصور " (١) كما يقول عبد القاهر ، لأن معناها - الاستعارة - على التخيل الذي يعتمد عنده على تناسب التشبيه .

فإذا قد تأكد لنا من عدة وجوه ، أن الاستعارة - عبد القاهر معناها على تناسب التشبيه على حد المبالغة فإنه والحالة هذه يحدو لي أنه لا يوجد تناقض بين قوله بأن الاستعارة لا تقوم على النقل ، ولكنها ادعاء معنى الاسم لشيء وبين قوله أن المستعير لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظة ، وإنما يعمد إلى إثبات شبه هناك ، ففي النص

(١) أسرار البلاغة ص ٢٨٨ .

الأول يقول : إن عملية النقل فيها تسامح بمعنى أن النقل ينبغي أن لا يفهم بمعناه الحرفي والا كان الشبه أسدا من كل الوجوه ، وذلك يتحول إلى حيوان بما فيه من نقائص ، ومعنى النص الثاني هو " كـ" هذا المعنى إذ يقول أن المستعير لا يقصد إلى اثبات معنى الكلمة المستعارة " أسد " للمستعار ، وإنما يقصد اثبات وجه شبه في معنى من المعاني ، وهو الشجاعة ، من هنا كان الادعاء من أجل المبالغة في الشابه في القوة والاقدام والشجاعة .

من هنا يكون الابتكار والابداع في الصورة ، وهذا يعتمد بطبيعة الحال على قوة الخيال ، فهذه القوة يستطيع الشاعر أن يبدع أشياء جديدة من خلال تهديل مدلول الألفاظ العادية من طريق الصياغة ، فإذا نحن أمام أشياء ذات طابع فردي تتميز جمع الشاعر مكوناته من هنا وهناك ، إذ أن الخيال يقوم أساسا على عملية الانتخاب والانتقاء ، ومن ثم يعيد تكوينها جسما حيا ناطقا ، وتكون لهذه الشخص اشعاعات خاصة هي بمثابة الجوارح للإنسان لذلك نجدهم - الشعراء - قد أثبتوا فيه للشيء عضوا من أعضاء الإنسان من أجل اثباتهم له المعنى الذي يكون في ذلك العضو من الإنسان . (١)

من هنا كان أثر الخيال فيها قويا عميقا ، لأنه في حالة الاستعارة يحصل اتحاد بين الطرفين ومنتزجان معا بحيث يصحان شيئا واحدا ، فلا هو المستعار ولا المستعار له ، وإنما هو جنس جديد

(١) أسرار البلاغة ص ٢٨٧ .

ليس أحدهما ، والا لما كان لقوله - عبد القاهر - " فهذا النحو موضوع
على تخيل أنه زاد في جنس البدر واحدا له حكم وخاصة لم تعرف " (١)
أى معنى .

فالخيال في مفهوم هذا البلاغي العظيم بنا وتركيب أو هو
تلمس العلاقات الكثيرة بين الأشياء ، فمن التباين والتشابه يأتي
الجديد شيئا لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته كما
يقول عبد القاهر ، وهذا يعتمد على مدى تفاعل البدع بمضمون التجربة
الشعرية .

وهذا يتقدم بنا خطوة أخرى في اتجاه مفهوم الوظيفة التي
توهمها الاستعارة ، الأمر الذي يقودنا إلى النظر في هذه الوظيفة ،
ويكفي أن يعرف عبد القاهر هذا المفهوم المتقدم للاستعارة .

والواقع أن حديثه الفني في الوظيفة التي توهمها الاستعارة
يشكل خطوة أبعد تجاه وضوح الرؤية التي أخذت تتبلور عنده صلفتنا
في حديثه أمان :

الأول : تقسيمه للاستعارة .

والآخر : ربطه بين الاستعارة من حيث الوظيفة التي توهمها
أو المقتضى الذي يستدعيها والعرف اللغوي .

(١) أسرار البلاغة ص ٢٨٧ .

أما من التقسيم ، فقد ذكر أن الاستعارة " قسمين أحدهما أن لا يكون لنقله فائدة ، والثاني أن يكون له فائدة " . (١)

أما من وظائف الاستعارة عنده فهي :

الجمال : وهو مفهوم رأينا جذوره تبدأ عند الرمانى ولكنه لم يكن مفهوما واضحا ومحددا كما هو عند عبد القاهر وهذا هو الشأن في كل بداية ، ويمكن تمثل هذا المفهوم في وصفه للاستعارة بأنها : " أمد ميدانا ، وأشد افتتانا وأكثر جريانا وأعجب حسنا واحسانا ، وأوسع سعة ، وأبعد فورا من أن تجمع شعبيها وشعوبها ، وتحصر فنونها وضروبها نعم واسحر سحرا ، وأملأ بكل ما يملأ صدرا ويمتلئ عقلا ، هو نفس نفسا ، وهو فرأنا (٢) وأهدى إلى أن تهدي إليك هذارى قد تخير لها الجمال ، وعنى بها الكمال ، وأن تخرج لك من بحرها جواهر ان باهتها الجواهر ، مدت في الشرف والفضيلة باعما لا يقصر ، وأهدت من الأوصاف الجليلة محاسن لا تنكر ، وردت تلك بصفرة الخجل ، وولكتها إلى نسبتها من الحجر ، وأن تشير من معدنها تبرا لم تر مثله ، ثم تصوغ فيها صياغات تعطل الحلق وتربك العلى الحقيقى ، وأن تأتيك على الجملة بمخالف يسانس إليها الدين والدنيا ، وشرائف لها من الشرف المرتبة العليا ، وهي أجل من أن تأتي المصفة

(١) أسرار البلاغة ص ٢٢ .

(٢) السابق ص ٣٢ .

على حقيقة جمالها وتستوفي جملة جمالها .^(١)

معنى هذا أن عهد القاهر يثير جملة من الحقائق المهمة في هذا النص . أولاها : أن الاستعارة تعمل على انتزاع الاعجاب والدهشة وتولد الاحساس بالجمال وتثير من الاحاسيس مثل ما يثار لدى الطفل الذى يتعجب على الشيء . لا أول مرة . وثانيها أن ليس أمام الشاعر شيء مألوف أو معاد أو مكرر ، إن كل شيء يبدو أمام عينه جديدا ويصبح عند تناوله ذا دلالة مختلفة عما كانت له ، فإذا كان هذا شأنك أيها الشاعر مع الأشياء ، فلا حرج . أن تهدي إليك عذاري قد تخير لها الجمال ، وعنى بها الكمال ، وأن تخرج لك من بحرهما جواهران باهتتا بالجواهر مدت في الشرف والفضيلة باعا لا يقصر . . . وأن تثير من معدنها تبرا لم تر مثله . والثالث هذه الحقائق : أن الصلة وثيقة - فيما يبدو - في نظره بين (الشعر) و (الصناعة) فهي تصوغ فيها صياغات تعطل الحلى وترهك الحلى الحقيقي .^(٢) فكما أن كل فن يشتمل على قدر من الصناعة ، فكذلك كل صناعة يمكنها أن ترتقي إلى مستوى الفن ، وهنا ترى أنه يخرج بالفن عن التلقائية أو العفوية ويعترف بالجانب الصناعي في الفن الذى هو جهد ومشقة وصنعة إلى حد ما . ورابعها : أنها على رغم كونها قادرة على إثارة الدهشة والطرافة وتستحدث متعة جمالية إلا أنها تعمل على انتزاع

(١) أسرار البلاغة ص ٣٢ .

(٢) السابق ص ٣٢ .

موضوعات نافعة تمتع عقلا " وتأتيك على الجملة بعقائل بأنس إليها
الدين والدنيا " (١)

أما الجدة فالاستعارة عنده تجدد معاني الكلمات وتشريها
وتفرغ فيها شحنة حسية " إذ أنها تبرز هذا البهتان أبداً في
صورة مستجدة " (٢) تزيد قدره نبلا " فلها القدرة على أن تظهر
لنا الصورة جديدة على أعيننا ، وصقلنا فتحدث بذلك أثرها في نفوسنا
إن ذلك الأثر يحدث من التبادل ، بين طرفي الاستعارة لذلك التبادل
الذي يحدث تفاعلاً ، ينتج عند إعطاء معنى جديد فنرى أنفسنا أمام
حقيقة ثالثة ليست المستعار منه ، ولا المستعار له ، فنحن عندما نسمع
أحدهم يقول : " رأيت أسداً " يعني به رجلاً شجاعاً بالغ الشجاعة ،
" نتوهم واحداً من الأسود قد استبدل بصورته صورة إنسان " (٣)
والتجديد في أسلوب الصورة ، ليس من الضروري أن يتحقق في مادتها
، بل هي قوة كائنه في التركيب اللغوي الذي حفل به عبد القاهر
في نظرية النظم ، فهو الذي يعطى الاستعارة عنصر الجدة حتى
" أنك لتجد اللفظه الواحد قد اكتسبت فيها فوائد ، حتى تراها
مكررة في مواضع ، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن غرد ، وشرف
مظرد وفضيله مرموقه " (٤)

(١) أسرار البلاغة ص ٣٢ .

(٢) السابق ص ٣٢ .

(٣) السابق ص ١١١ .

(٤) السابق ص ٣٣ .

وذلك أن في " اجتماع العناصر الالهية في الاستعارة يطهر
الفنا لها من الركود ، ويملأنا بهبيرة صبيحة ، فنذكر ما في الالفه
والتواد من معنى الاشكال " (١) ، وبعد القاهر خير من يعرف مكان
اللفظ من العبارة وذلك أن النظام الاستعاري العام - كما ترى - يكشف
على الدوام علاقات جديدة بين الأشياء .

ولهذا كان لنا وقفة تأمل لا بد منها أمام قول الشاعر :

■ سَأَلْتُ بِأَفْئَاقِ الْمَطِيِّ الْأَبَاطِحِ ■

ورأى صد القاهر فيه ، فهل سأل له علاقة بالموضوع أن نتساءل هل
هذه الاستعارة " من الخاص النادر الذي لا نجده إلا في كلام الفحول
ولا يقوى عليه إلا أفراد الرجال " (٢) ، وكيف اكتسبت هذه اللفظة
" سألت " هذه المزية ؟

الجدة في الصورة ، ليست هذه الجدة في مضمونها أو مادتها ،
بل هي في أسلوب الصورة ، ففي قول الشاعر :

■ سَأَلْتُ بِأَفْئَاقِ الْمَطِيِّ الْأَبَاطِحِ ■

نجد التعبير أقوى من أي المبارات الأخرى التي تستخدم فيها كلمة
" سألت " إذ نرى أنها موضوعة لـ " سألت الشعاب " ، سألت الأودية
... الخ كأن العرف خصصها بما جنسه من جنس المسماة .

(١) الصورة الأدبية ص ١٤١ .

(٢) دلائل الإعجاز ص ٥٨ .

فإذا سمعت قول الشاعر : " سالت بأعناق المطي الأباطح " وقعت هذه العبارة في نفسك موقع القريب وذلك أنه استخدم الكلمة استخداما مجازيا اكسبها قوة لم يكن لنا بها عهد قريب . إذ " جعل سال فعلا للأباطح ثم عداه بالباء ثم بأن ادخل الأعناق في البيت فقال : بأعناق المطي ولم يقل : بالمطي ولو قال سالت المطي في الأباطح ، لم يكن شيئا " . (١)

فهذا التركيب يولد التفاعل بين الستعار والمستعار لئلا يفترى الصورة إذ أن العناصر التي اختارها الشاعر من وسطه المادي ورتبها داخل القصيدة على نحو من شأنه مضاعفة سحرها وحيويتها ، يظهر ذلك في هذا الاحساس الذي يشعر به المرء عند قراءتها ، فهذه الطريقة في التركيب ذات قدرة على التنوع الدائم ، لأنها تسخر الكلمات بكل طاقاتها التعبيرية لا "دأ" ذلك المعنى وخدمته .

ان تحليل عبد القاهر لهذا البيت يكشف عما يتمتع به من وهي بالدلالة التي ينطوي عليها هذا التركيب ، بل أنه يكشف عن نواحي الجمال في الصورة وتشكيلها ، ثم يبين أن عملية التشكيل عملية منضبطة وليست مجرد وصف للرحلة ، بل هي لوحة تصويرية تعج بالمشاعر والحركة والنشاط .

(١) دلائل الإعجاز ص ٦٠ .

فلاستعارة هنا جددت معاني الكلمات ، وأثرت بها ، وأفرغت فيها فكرا جديدا وحسا جديدا .^(١) إذ أن الكلمة ■ تقف عند حدودها المعجمية ، وإنما تتحرك في مجالات المعاني وسياقتها فتكتسب في كل مرة معنى جديدا ، ويتضح ذلك في استعمال الشاعر " سالت " فيما ليس جنسه من جنس الماء كما يقتضيه العرف اللغوي ، فهـو بذلك يكون قد اقترب من الفهم الخاص للكلمة . وعندئذ تدرك أهمية اقتلاع الكلمة من ارتباطاتها الحسية ، وتدرك - أيضا - ذلك المفزى الذى جعل عبد القاهر يرفض فكرة النقل في الاستعارة كما فهمه السابقون ، وإنما النقل الذى يعنيه عبد القاهر ، هو ذلك النقل الذى يحدث تغييرا في نظام دلالة الكلمات على معانيها الأصلية بوصفه ادراكا .

وثالثها ■ الاختصار أو التكتيف وذلك " أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر ، وتجنو من الفصن الواحد أنواعا من الشر " .^(٢) وهذه ميزة مهمة " إذ أن الكلمة " لا تقف عند حدود وضعية جامدة وإنما تتحرك في مجالات المعاني وسياقاتها المختلفة " .^(٣) من هنا نستطيع أن نقول أن الاستعارة قد تكون عاملا أساسيا من عوامل تطور

(١) التصوير البياني ص ٢١٠ .

(٢) أسرار البلاغة ص ٣٣ .

(٣) التصوير البياني ص ٢١١ .

دلالات الألفاظ لأنه من السهل أن تنقل الكلمة من معنى إلى معنى قريب منه .

ورابعها : التشخيص وله قدرة على الكشف أو الاقتصاد أو الإيجاز إذ أنه يمكن الشاعر من تركيز أكبر قدر من المعنى في جملة صغيرة أوحى في لفظة وبه تتميز الاستعارة من التشبيه ، وذلك أن التشبيه يعتمد إلى بسط وسائله ، وهما الطرفان المشبه والمشبّه به وأداة التشبيه ووجه الشبه في بعض الأحيان هذا من جهة الصياغة ، أما من جهة المدلول فإنه يترك مسافة قد تكون ضخمة بين أطراف الصورة ولكنها مسافة تباعد بين الطرفين ، ولا يربط بينهما إلا المشابهة ، وهي قد تكون من القرب حتى يخيل إليك أن لا مسافة بينهما . أما الاستعارة من ناحية الصياغة فهي تركز كل تلك الأدوات في أداة واحدة وتمزج بين أطراف الصورة المتباعدة في شيء واحد متجدد فلا هو المستعار منه ولا المستعار له ، وإنما هوشي* جديد حصل من هذا المزج وهذه الوظيفة* ترى بها الجماد حيا ناطقا ، والأعجم فصيحاً والأجسام الغرس مبنية والمعاني الخفية ، بادية جليلة . . . وان شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسست حتى رأيتها الميون* . (١)

ومعنى هذا أن عبد القاهر يريد أن يشرّفهما جديداً للاستعارة يناهض الفهم التقليدي . لها عند سابقه فالاستعارة عنده ترتكز على

(١) أسرار البلاغة ص ٣٣ .

نظريته في النظم ، ففي كتاب أسرار البلاغه يعرض رأيا أصبح منذ ذلك الحين على درجة كبيره من الأهمية ينبغي معها أن تبذل جهدا لكي نتذكر أصله صاحبه ، فهو يسمين بالتفصيل أن الاستعاره اما أن تكون جعل الشيء للشيء كما في رأيت أسدا ، أو جعل الشيء للشيء ليس له كما في يد الشمال ، كما أن هذا الفهم يتسم بأقصى قدر من الوضوح والتنظيم في العلم بالاضافه إلى أن هناك تشابها بين الأسس التي يقوم عليها كل قسم واشتراك في الصفات الوظيفيه التي يقوم بها كل منها وفي المفهوم إذ أن الأساس الذي تقوم عليه الاستعاره هو التشبيه ، ولكنه يفصل بين القسمين أنك إذا رجعت في القسم الأول إلى التشبيه الذي هو المفزى من كل استعاره غنيد وجدت يأتيك عفوا . . . وان رمتيه في القسم الثاني وجدت لا يواتيك تلك المواتاه إذ لا وجه لأن يقول : " ان أصبح شيء مثل اليد للشمال " ، أو حصل شبهه باليد للشمال ، وإنما يترأى لك التشبيه بعد أن تخرق إليه ستر وتعمل تأملا وفكرا " (١) وهذا ما يعرف بالتشخيص الذي يستعين ببعض العناصر الحسيه يهيد من وراء ذلك ابداع عالم خيالي بديل عن الواقع ، وان تعيد بنا الحياه نفسها ، وأن تبعث في الادراك معنى النسق والنظام . وهذه التسميه مستمده من قوله : فأنت هنا لا تريد أن تجعل الشمال كاليد ومثبه باليد ، ولكنك أردت أن تجعل الشمال كذي اليد من الأحياء " (٢)

(١) أسرار البلاغه ص ٣٥ ، ٣٦ .

(٢) السابق ص ٣٦ .

وذلك أن الاستعارة لا تعرض المعاني المجردة ، بل تثبت الحياة
الإنسانية فيها خيالاً واسعاً يجمع من هنا وهناك ما يكون عملاً أدبياً
مختزماً .

وإذا كانت الاستعارة تقوم على تناسي التشبيه والادما ، وأنها
أكثر قدرة على إبراز المعاني المحتجبة والشاعر الغامضة والأحاسيس
الخفية ، لأنها تستعين في ذلك بالصورة المحسوسة والشابهات
التي تدق وتخفق فتتحول بها الأشياء إلى صورة جديدة لم تعرف ولم
تعهد من قبل ، إذا كان الأمر كذلك ، فإن هناك نوعاً آخر من الصور
■ تقوم على التشبيه ولا الادما ، وإنما تقوم على نقل صورة حية واقعية ،
أو بمعنى آخر تسجل لحظة من لحظات الحدث ، تكون أكثر خصوصية
ودلالة على ما قبلها وما بعدها من أحداث ، لغناها في هذا الجانب
تلكم هي الكناية .

الكناية :

تعد الكناية إحدى وسائل تكوين الصورة الفنية في الشعر ، لما تحمله من معان بدعية ، وأشارات خفية تلوح بالمعنى من بعيد وتوى به ، دون أن تفصح عنه ، يلجأ إليها الشاعر حين تعجز الأساليب الأخرى عن التعبير عن احساسه ومشاعره تجاه موقف من مواقف الحياة .

ولقد كان البلاغيون شديدي التنبه والوعي بما تتركه تراكيب الكناية من أثر في النفس ، لذا وجه علماء البلاغة اهتمامهم إليها ودرسوا ما فيها من جمال ومزايا تحتاج أن يعلم مكانها ، ومنه إلى أن هناك فروقا لا تبين إلا بعد تصفح للكلام ، وتدبر للشعر ، لذلك دارت حولها دراسات متنوعة ، فوقف بعضهم عند حدود التعريف والاستشهاد الموجز ، فكان مفهوم الكناية عندهم مفهوما لغويا ، ويشمل هذه المرحلة أبو عبيدة ، والبرد وابن المعتز .

وآخرون مثل أبي هلال ، وابن سنان وعبد القاهر لم يقفوا عند حد التعريف والتقسيم والاستشهاد الموجز ، بل انتهجوا نهجا أدبيا ، فأخذوا في ذكر الاشعار ، وبينوا أوجه الحسن فيها ، وكشفوا عن مظاهر الجودة والرداءة ، وكل منهم يحاول أن يسبر غور الكناية ويصل إلى حقيقتها وقيمتها الجمالية .

فالكناية عند أبي عبيدة ، معرب من الشئ كما جاءت في كتابه " مجاز القرآن " ، تعتمد على الستر والخفاء ، يتضح هذا المفهوم اللغوي في تحديد مجاز هذه الآية يقول تعالى :- " أوجاء أحد منكم الغائط ^(١) " ، قائلا " كناية عن حاجـة ذي البطن ^(٢) " ، فالكناية هنا موحية مهذبة عبرت بجمال عن ذكر ما ينبو عن سماعه وتأنف النفس منه باستعمال لفظ الغائط ، وهو المكان المنخفض من الأرض ، ويلاحظ أنه لم يتم بدراستها دراسة فنية مبينة مناحي الجمال فيها وإنما يذكر الآية ومجازها ،

(١) سورة النساء آية ٤٣ .

(٢) مجاز القرآن ج ١ ص ١٢٨ .

وهذا يمثل المرحلة الأولى من دراسة الكناية ، إذ كانت دراسة أبي عبيدة للكناية تقف عند المفهوم اللغوي .

ثم جاء المبرد وتوسع في دراستها وتوضيح أساليبها المختلفة والمعاني التي تؤد بها ، حيناً أن الكناية ابلغ في الوصف ، لأن الشاعر قد يستعملها لغرض التعجب والتعطية ، يقول الأعشى : -

فَرَمَيْتُ غَفْلَةً عَيْنَهُ عَنْ شَانِسِهِ
فَأَصَبْتُ حَبَّةَ قَلْبِهَا وَطَحَالِهَا (١)

فالشاعر هنا يبرأ بها المرأة ، فلم يصرح بذكر المرأة ، فجاء بلفظ آخر ، من هنا كانت الكناية عند المبرد تحمل جوانب جمالية ، لا تتركز قيمتها على السلاط المعنى فحسب ، وإنما تقدمه في صورة جمالية ، لذلك كانت الكناية عنده على درجات تتفاوت من حيث الحسن .

وأحسن الكناية عند المبرد ، هي التي يعدل فيها عن اللفظ النابي الذي لا تستحسنه النفوس ولا تستسيقه إلى لفظ يدل على معناه ، يقول : " ويكون من الكناية وذو أحسنها الرغبة عن اللفظ الخسيس المفحش إلى ما يدل على معناه من غيره " (٢) ، فالكناية هنا تقوم على الستر وعدم التصريح .

وقد تستعمل الكناية : " للتفخيم والتعظيم " ومنه اشتقت الكنية ، وهو أن يعظم الرجل أن يدعى باسمه " (٣) .

وعند مقارنة دراسة أبي عبيدة بدراسة المبرد للكناية نجد أن دراسة المبرد كانت أرحب بحيث شملت تقسيم الكناية وتصنيفها ، وذلك أنه أدرجها ضمن ضروب الكلام يقول : - " والكلام يجري على ضروب " فمنه ما يكون في الأصل لنفسه ، ومنه ما يكتنى عنه بغيره ، ومنه ما يقع مثلاً فيكون ابلغ في الوصف ، والكناية تقع على

(١) الكامل ج ١ ص ٦ .

(٢) السابق ج ٢ ص ٦٠ .

(٣) الكامل ج ٢ ص ٦ .

ثلاثة أضرب^(١) ، بينما اقتصرَت دراسة أبي عبيدة على أشارات متفرقة ، لكن الدراسة التي تغنى عن غيرها من الدراسات ، والتي تعتبر نقطة تحول ، وتشمل مرحلة جديدة من الحركة الفكرية للبلاغة ، هي دراسة عبد القاهر التي تقوم على التنظيم والكشف عن جمال هذه الأساليب الغنية بالدلالات الخفية التي تحتاج إلى الغوص في النصوص لاستخراجها والكشف عنها .

لذلك فقد حظى هذا الأسلوب من الدراسة عند عبد القاهر بما لم نجده عند غيره يقول في تعريفه : " والبراد بالكناية ههنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيسمى به إليه ، وجعله دليلا عليه " .^(٢)

فهذا التعريف يتفق وتعريف قدامه ، فقد غلب تعريفه على بيئات النقّاد والبلاغيين رغم كونه أول تعريف اصطلاحى ، إلا أنه كان تعريفاً ناضجاً لذلك احتل منزلة في أذهان كثير من العلماء ، لأنه تناول في تعريفه نواحي تتصل بجواهر الكناية على أنها ليس البراد بها ظاهر اللفظ ، وهو التابع والبراد ف ، بل متبوع له ومردوف .

أشرنا من قبل إلى أن أسلوب الكناية يقوم على اداء المعنى بطريق غير مباشر وذلك ، لأن اللغة الشعرية في حقيقتها لغة رمزية ، وهذا يتطلب تنوع الدلالة من هنا عني البلاغيون بدراسة تلك الدليل ، فانتبهت بهم الدراسة إلى أنها تأتى على ثلاثة أنواع ، فهي إما أن تكون كناية عن صفة أو موصوف أو نسبة ، فإذا قال الشاعر :^(٣)

بَعِيدَةٌ مَهْوَى الْقُرْطَرِ إِمَّا لِنَوْفَلٍ
أَيُّهَا وَإِمَّا عَبْدُ شَمْسٍ وَهَاشِمٍ

(١) السابق ج ٢ ص ٥ .

(٢) الدلائل ص ٥٢ .

(٣) عمر بن أبى ربيعة : من بنى مخزوم ، أرق شعرا عصره من طبقة جرير والفرزدق ولم يكن في قريش أشعر منه نغان عمر بن العزيز إلى جزيرة دهلك الاعلام ج ٥ ص ٥٢ .

أوقال الآخر : (١) -

وَمَا بَكَ فَيٍّ مِنْ عَيْبٍ ، فَإِنِّي
جَبَانُ الْكَلْبِ مَهْزُولُ الْفَصِيلِ

أوقال امرؤ القيس : -

ظَلَمْتُ رَادِي فَوْقَ رَأْسِ قَاعِدَا
أَعَدَّ الْحَصَى تَنْقِضُ عِبْرَاتِي .

فكل هذه الأمثلة من باب الكناية عن صفة .

ففي المثال الأول أراد الشاعر " أن يصف طول عنقها فأتى بما دل عليه من

طول مهوى القوط معد مهوى القوط ردف لطول العنق " (٢) .

والحقيقة أن ههنا دقائق أغفلها كثير من الدارسين للكناية غير طول العنق ،

فهذا البيت تتشمل فيه المرأة كأجمل ما ينبغي أن تكون عليه ، فهو يصف جمالها ،

الذى يتشمل فى جمال عنقها وعراقة نسبها وأصالتها ، فهي إلى جانب كونها جميلة

تنتسب إلى قوم لهم شرف ولهم عزة ومنعة يتضح ذلك من ذكر نوفل ، وعبد شمس

وهاشم ، فهذه الأسماء لها شرف ومكانة عظيمة عند العرب قاطبة وهذا الطول نفس

العنق يشير إلى علو قدر هذه المرأة ومكانتها عند قومها .

وإذا كانت الصورة الأولى تعنى العراقة والأصالة والجمال ، فإن الصورة الثانية

أراد الشاعر أن يذكر نفسه بالقرى والضيافة ، فكفى عن ذلك بجبن الكلب وهزال

الفصيل ، وترك أن يصرح بذلك ، فيدرك الكرم من خلال هزال الفصيل ، الذى

نحرت أمة قبل أن يتم رضاءه ، وذاك " لكثرة ما يفشى صاحبه من الأضياف ، وأصالة

الكرم فى نفسه وتمكنه منه تظهر صبرته من خلال رؤية هذا الكلب الذى خرج عن

طبعه وما جبل عليه من هدير فى وجه القادم نحوه .

(١) البيت غير منسوب فى شرح الحماسة للتبريزى ج ٤ : ٩٣ ، والحيوان ج ١ ،

ص ٣٨٤ ، وهوبيت عائر لا ثانى له ، المحقق ، محمود محمد شاكر ،

دلائل الإعجاز ص ٣٠٧ .

(٢) الصناعتين : ص ٣٨٧ .

ولكننا ننظر إليه وهو ساكن هادئ يستقبل الوفود من غير أن يهر وما ذاك إلا
لطول معاشته لهذه الحالة ، وهي كثرة وفود القصر إلى هذه الدار ، وكأننا
نرى الشاعر يتحدى بصورته هذه قول القائل :- وتأبى الطباع على الناقل .
فربما يكون هذا الكلب كما وصفه الشاعر ، وربما كان كلبا من صنع خيال الشاعر
ليجعله شاهدا على كرمه وسخا نفسه وقد توسع الشعراء في رسم صورة الكرم مضافا
إليها الكلب فحينما يكون جبانا ، وحينما آخر كثرة الزجر تردعه عن الهرير والنباح ،
ومرة يكون آنس بالزائرين من الأم بابتها وأخرى يكاد يكلم الزائرين من فرط حبه ،
وهو أعجم ، وهذه كلها صور ناطقة بالكرم ، وهي من أنواع الكناية المتحدة المعنى
التي تجى على صور مختلفة باختلاف قائلها واختلاف الأسلوب وطريقة التعبير عنه
وحتى عبق هذا المعنى في نفس الشاعر وسعة خياله في اقتناص الصورة المعبرة عن
أحاسيسه .

وشير عبد القاهر إلى اتحاد الدلالة في معناها ومعناها واختلافها في طريقة
الوصول إلى هذا المعنى ، فكما " أنك تنظر إلى قوله : جبان الكلب ، فتعلم أنه
نظير لقوله : زجرت كلابي أن يهر عقورها ^(١) . . . وتنظر إلى قوله : مهزول الفصيل ،
فتعلم أنه نظير قول ابن هرة : لا استع العوذ بالفصال ^(٢) ، وتنظر إلى قول نصيب :

(١) هذا الشطر من شعر شبيب بن البرصاء ، وتامه : -
وستنبح يدعو وقد حال دونه
من الليل تنجفا ظلمة وستورها
رفعت له ناري ، فلما اهتدى بها
زجرت كلابي أن يهر عقورها

المحقق : محمود شاكر ، الدلائل ص ٣٠٨ .

(٢) هذا شطربيت تامة : -
لا أتع العوذ بالفصال ولا
أبتاع إلا قريصة الأجل .

لَعَبِدِ الْعَزِيزِ عَلَى قَوْمِهِ
وغيرهم من ظاهره
فياك أسهل أبوابهم
ودارك ما هولة عامره
وكلك أنس بالزائرين
من الأم بالإهنة الزائرة

فتعلم أنه من قول الآخر : -
يكاد إذا ما أهر الضيف مقبلا
يكلمه من حبه وهو أعجم
(١)

وأن بينهما قرابة شديدة ونسبا لاصقا .
فهذه الصور وأن كان الغرض منها جميعا الوصف بالقرى والضيافة ، فإن هناك
اختلافا واضحا . لأن تعاقب الكنايات على المعنى الواحد لا يوجب تناسبها ،
لأنه في عروض (٢) ، كما أنه متى ما تغير النظم فلا بد حينئذ أن يتغير المعنى ، وإن كانت
كلها تتخذ من الكلب مادة لها ، فلا شك أن وراء صور الكلب هذه التي جاءت قدرات
فنية خاصة وموهبة شعرية وثقافة لغوية مختلفة يظهر ذلك من خلال اختيار كلمات
بعضها من شأنها أن ترسم لوحه تصويرية وتعبيرية تختلف كل واحدة عن الأخرى
تبعاً لاختلاف أحوال الكلب فيها .

ففي الصورة التي رسمها شبيب ابن البرصاء نرى الكلب يهر ويهجر ، وفي صور
أخرى نرى الكلب جباناً ساكناً ، أما صورة الكلب عند نصيب ، فإنه أكثر انساباً
بالضيف من الأم بابتها الزائرة ، ولكنه في صورة ابن هرمة يكاد من فرط حبه للضيف
أن يخرج عن العجبة ويكلمه فرحاً بمقدمه .

(١) السابق ص ٣٠٩ .

(٢) السابق ص ٣١٢ .

من هنا نلاحظ الاختلاف في طريقة الدلالة على المعنى ، وقوتها في التراكيب ،
تنقلنا من معنى إلى معنى آخر ، يختلف قوة وضعفا ، وقربا بعدا ، حتى أنك
لنرى الكنايتين يكتفى بها عن معنى واحد وليس أحدهما في حكم النظير للأخرى ،
لذلك " لا يجوز أن يجعل قوله : وكلبك أراف بالزائرين ، مثلا نظيرا لقوله : مهزول
الفصيل ، وأن كان الغرض منهما جميعا الوصف بالقرى والضيافة . . . - بل - وقد
يجتمع في البيت الواحد كنايتان المفزى منهما شيء واحد ثم لا تكون أحدهما فى
حكم النظير للأخرى ، مثال ذلك أنه لا يكون قوله : جبان الكلب نظيرا لقوله : مهزول
الفصيل ، بل كل واحد من هاتين الكنايتين أصل بنفسه وجنس على حده (١) .

فلكل بيت ما سبق صياغة متميزة من حيث أنها مختلفة عما سواها في تركيب الجملة
وما ينشأ من العلاقة بينها وبين ما سواها من جمل ، كما أنها تشكل تغيرا في قوة
الخيال ، الذى هو أساس كل التحولات الواردة في الجمل التى هى أساس القيمة
الفنية في سياق البيت بغض النظر عن المفزى من كل كناية ، ومن هذا التميز للأبيات
الشعرية نصل إلى سبب الاختلاف ، وليس ذلك فحسب ، وإنما نعلم ما قال عبد القاهر
" وليس لشعب هذا الأصل وفروعه وأصلته وصوره وطرقه ومساكنه حد ونهاية (٢) .

ولقد فطن البلاغيون إلى هذا الاختلاف ، فقسموا الكناية بناء على الوسائط
التي تصل بالقارئ إلى المعنى الثانى أو المراد منها إلى قريبة بعيدة ، فإذا توصل
إلى المقصود من الكناية بدون واسطة تكون قريبة كقولهم : طويل النجاد ، فإن طول
القامة يفهم مباشرة من العبارة ولا يحتاج إلى وسائط ، وهناك نوع من هذه الكناية
يسمى الخفية كقولهم كناية عن الأبله " عريض القفا " ، فإن عرض القفا وعظم الرأس إذا
أفرط - فيما يقال - دليل الغباوة (٣) .

(١) الدلائل ص ٣١٢ تحقيق محمود شاكر .

(٢) السابق ص ٣١٣ تحقيق محمود شاكر .

(٣) الايضاح ص ٤٥٨ .

أما إذا كثرت الوسائط التي يتوصل بها إلى المعنى المقصود ، فتساق الكناية بعيدة كقولهم : " كثير الرماد " كناية عن المضائق ، فإنه ينتقل من كثرة الرماد إلى كثرة احراق الخطب تحت القدر ، ومنها إلى كثرة الطبخ ومنها إلى كثرة الأكل^(١) ومنها إلى كثرة الضيقان ومنها إلى المقصود^(٢) .

ومن المعلوم أن لا تفاوت بين أهل اللغة الواحدة في فهم المعنى المباشر للعبارة الحقيقية التي ليست من المجاز والكناية ، بينما الأمر مختلف في أسلوب الكناية حيث يحتاج الوصول إلى المعنى المقصود من العبارة إلى أعمال ذهنية وتفكير في الربط بين الكلمات المنطوق بها وبين ما تشير إليه أو ترمز له ، فهذا نوع فذ من الأسلوب يقوم على نقض المنطق الذي تأسس عليه الأسلوب الحقيقي .

وهذا يكون أسلوب الكناية اشارات دلالية إلى المعنى المراد وغالبا ما تكون صعبة ، والمعتمد في فهمها على المطلق الحقيق الذي يسير أغوارها ، ويؤلف عناصرها ويقيم علاقاتها ليستنبط منها المقصود ، وهذه خاصية فنية يتميز بها هذا الأسلوب ، وهي غاية الإبداع اللغوي ، ولقد سلك هذا الأسلوب ولطف بأخذه كما يقول عبد القاهر ، فقد نبه إلى الطريقة المثلى للوصول إلى المعنى المقصود من الكناية ، وقبحتها الجمالية من خلال تحليل النصوص لمعرفة الفوارق الدقيقة بين كناية وكناية رغم اتحادها في الغرض ، وأرجع ذلك إلى الدلالات المعنوية وليس إلى ظاهر اللفظ ، يقول بعد أن قسم الكلام إلى قسمين : قسم تصل^{منه} إلى المقصود من العبارة بدلالة اللفظ نفسه مثل : - خرج زيد - وقسم لا تصل إلى المعنى " بدلالة اللفظ وحده " ، ولكن بدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة ، والتشثيل ، وإن قد عرفت هذه الجملة فيها هنا عبارة مختصرة ، وهي أن تقول : المعنى ومعنى المعنى تعنى بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ ، والذي

(١) السابق ص ٤٥٩ .

تصل إليه بغير واسطه ، ومعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضى بك
ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذى فسرت لك " (١) .

ولقد كان عبد القاهر قوى الاحساس بهذا الأسلوب ، وغزارة دلالاته ، فهو
تجسيد لغوى يسمو على المعنى وكل كلمة فيه اشارة يحكن أن ينفث عليها ذهبن
المتلقى ليعقد صلات أو يوجد بدائل له ، للدلالة على المعنى المستتر خلف تلك
العبارات المنطوقة ، وهذا هو الفارق بين الكناية وبين التعبير المباشر عند
عبد القاهر ، فانبثاق المعانى عن بعضها هو جوهر هذا الأسلوب والبعد الجمالى
فيها ، فهذا فن من القول دقيق السلك ، لطيف المأخذ (٢) ، فهو يحول الجملة
من تركيب منطوق خفي ولكنه غير مطلوب بالدرجة الأولى في هذا الأسلوب ، لأنه
لا يصل بنا إلى المعنى المراد ، وإنما هناك معنى آخر يستتر خلف هذا المعنى
يوسم إليه حيناً ويرمز إليه حيناً آخر .

أشرنا سابقاً إلى أن الكناية هي احدى وسائل تكوين الصورة الفنية في الشعر ،
لأنها تعتمد على قدرة الشاعر على استغلال ما تحمله الكلمات من قدرة على الإيحاء
وذلك باستبطان المعانى المستكنة فيها ، وهذا ما أكد به عبد القاهر حين ذكر
أن الكناية لا يكمل لها إلا الشاعر المغلق ، فكثير ما يعد الشاعر إلى عدم التصريح
بذكر المعانى التى يريد أن يصف بها مدوحه ، فيلجأ إلى اشباتها عن طريق خفى ،
وذلك مثل قول زهير الأعجم : -

إِنَّ السَّاحَةَ وَالْمَرْوَةَ وَالنَّدى

فِي قُبَّةٍ ضَرَبَتْ عَلَى ابْنِ الْحَشْرِجِ

فقد جمع الشاعر هنا كثيراً من المعانى وجعلها مجتمعة كلها في قبة مضمومة

على المدوح ابن الحشرج ، يقول عبد القاهر : " كذلك اشباتك الصفة للشئ
تشبهتها له إذا لم تلقه إلى السامع صريحاً وجئت إليه من جانب التعريض والكناية
والرمز والاشارة " (٣) .

(١) الدلائل ص ٢٦٢ - ٢٦٣ ، تحقيق محمود شاكر .

(٢) السابق ص ٣٠٦ ، تحقيق محمود شاكر .

(٣) الدلائل ص ٣٠٦ ، تحقيق محمود شاكر .

ونلاحظ هنا أن قول الجرجاني لم تلقه إلى السامع صريحا وجئت إليه من جانب التعريض والكناية ، هونا نفسه باعتماد الشاعر على خياله واستخدامه في إبراز تلك الصورة الرائعة التي استطاع الشاعر فيها أن يجمع تلك الفضائل بصورة موحدة موحية في داخل قبة مضروبه على المدح كأنها أحد ممتلكاته التي تخصه .

وهنا يتجلى دقة فهم الجرجاني لما تحطه الكناية من خيال حيث ذكر معلقا على ذلك بقوله : " يتوصلون في الجطة إلى ما أرادوا من الاثبات لا من الجبهة الظاهرة المعروفة ، بل من طريق يخفى وسلك يدق " (١) ، وهذا لا يستطيعه إلا الفحول من الشعراء الذين أوتوا قوة الخيال ، والقدرة على التشكيل اللغوي ، والمعرفة بأسرار اللغة لاستغلال طاقاتها الإيحائية للألفاظ ، لأن الكناية تعتمد على المفهوم العرفي والثقافة اللغوية الواسعة ، فهذه هي الأرضية المشتركة التي تنشأ عليها الكناية وتكون لها قيمة ومعنى .

ذكرنا انفا أن الكناية تتفاوت من حيث الحسن ، هذا التفاوت يتوقف على درجة الخيال عند الشاعر ، فكلما كان الشاعر الطف خيالا كانت الكناية أدق وأدخل فني الابداع ، فكل عمل فني يعتمد على الخيال في بنائه يتحقق فيه الاغراب والابسداغ اللذين هما من مميزات العمل المتكامل فنيا ، فالأغراب هو الاتيان بشيء غريب مألوف للنفس ، فالابداع هو سمة الشاعر المبتكر إذ أنه يأتي بالمعنى المستطرف الذي لم تجر العادة بمثله .

وهذا يظهر واضحا جلليا في مقارنة قول كل من زياد الأعجم ، وحسان ، والبحترى

فقول حسان بن ثابت : -

بَنَى الْمَجْدُ بَيْتًا فَاسْتَقَرَّتْ عِمَادُهُ

عَلَيْنَا فَأَعْيَى النَّاسَ أَنْ يَتَحَوَّلَا

(١) السابق ص ٣٠٦ ، تحقيق محمود شاكر .

• أخرج في صورة أغرب وأبدع من قول زياد : -

إِنَّ السَّاحَةَ وَالْمَرْوَةَ وَالنُّدَى

فِي قَبَةِ ضُرِبَتْ عَلَى ابْنِ الْحَشْرِجِ

وفي هذا دلالة على القدرة الشعرية الحقة التي استطاعت أن تولد هذا

الاحساس بالغربة والابداع لدى المتلقى . هذه القدرة بطبيعة الحال ، هي

الخيال التي بدونها لا تتحقق هذه الميزة .

فالخيال هنا - في بيت حسان - جسد لنا الأمور المعنوية وجعلها ماثلة للعيان

فهذه الصفات حبة تضج بالحياة والنشاط وليست ثابتة كما هو الحال في قول

زياد ، فالسماخة والمروءة والندى كلها صفات ، لكنها في قبة ضربت على ابن الحشرج

فلا يطلق سراحها ، ولا هي التي تغادرها ، وكأننا طاب لها العقام حيث هي

وبقيت هناك ، لكن المجد في بيت حسان مجد متخيل كأن الشاعر أراد منسبا أن

نتصوره معه ، هذا المجد داخل نفوسنا ، وهو يهيئنا لتصور تلك القوة العجيبة في

هذا البناء " الذي أعي الناس ان يتحولوا " ، لذلك جاء قوله أقوى وأوضح في اثبات

المجد لآل حسان ، وهذا تصور دقيق وعميق لصورة المجد يرسمها حسان بخياله

المبدع ، فهو يخرج عما هو مطروق في الفخر إلى تصور المجد في صورة البانسي ،

الذي يعمل على ترسيخ بنيانه وإقامة قواعده وتكوينها ، لتتحدى كل مقاومة تحاول

النيل منه .

من هنا رأينا عبد القاهر ينيه إلى حسن الكناية وما فيها من خيال مبدع عند

دراسته وتحليله لأقوال الشعراء فقول البحتري : -

أَوْ مَا رَأَيْتَ الْمَجْدَ أَلْقَى رَحْلَهُ (١)

فِي آلِ طَلْحَةَ ثُمَّ لَمْ يَتَحَوَّلْ

يُضاهي في قوة خياله بيت حسان " لأنه أخرج في صورة أغرب وأبدع " ، لأن الشاعر

(١) الدلائل ص ٣١١ ، تحقيق محمود شاكر .

استطاع أن يرسم لنا هذا المعنى في صورة تختلف تماما عن تلك التي رأيناها عند زياد وحسان .

فإذا كان المجد عند حسان بانها متقنا عمله ، فإن المجد عند البحتري يبدو اعياء كثرة الترحال والضرب في أفاق الأرض في البحث عن آل بيت بطيب المقام عندهم مهنأ ، وليس المراد من قوله " القى رحلة " أنه أراد أن يستريح من وعناء السفر بعض الوقت ، ليسترجع قواه من جديد ، ثم يواصل رحلته ، ولكنه حظ رحاله ثم ماذا ؟ لقد وجد بقيته عند آل طلحة ، فهم أهل جود أو بيت سود أصيل فاطمأن وطاب له المقام عندهم .

لذا كانت دراسة عبد القاهر للكناية دراسة فنية خصة يقف عند مواطن الجمال ويشير إليها ويوازن بين الابهات في قوة الخيال ، كذلك لانعدام الإشارة إلى شيء من ذلك عند الخطيب القزويني حيث أنه ينه إلى سر جمال الكناية في قول أبي نواس:

فما جازه جود ولا حل دونه

ولكن يصير الجود حيث يصير

فالشاعر استطاع ببراعة أن يبتكر لنا صورة حية موحية للجود تختلف عن ما تخفى به الشعراء ، فصور الجود في بيت أبي نواس متحركة احتوت على أفعال تبت وتؤكد هذه الحركة ، وهي : - جاز ، حل ، كما أنها اشتطت على نفى وإثبات ، وتنكير ، وتعريف ، ففي صدر البيت نكر الجود ونفى أن يتجاوز مدوحه ويذهب إلى تفسيره حيث اثبت جميع الجود له بأن جعله نكرة يقول الخطيب : " فإنه كنى عن جميع الجود بأن نكرة ونفى أن يجوز مدوحه ويحل دونه ، فيكون متوزعا " (١) .

أما عجز البيت ، فإن الشاعر أثبت ملازمة الجود للدوح وأنه ينتقل حيث حل ، وذلك باستخدام الفعل صار وادخال " ال " التعريف ، وهذا ما أشار إليه الخطيب بقوله : " وعن اثباته له بتخصيصه بجهته بعد تعريفه باللام التي تفيد العموم " (٢) ، وذلك في قوله : " يصير الجود " .

(١) الايضاح ص ٤٦٤ ، انظر المفتاح ص ٦٤٦ .

(٢) السابق ص ٤٦٤ .

من هنا كانت وقفات الخطيب عند بعض الأبيات قليلة إلا أنها تتم عن شعور
بجمال الأسلوب في الكناية ومحاولة استئثار أوجه البلاغة المختلفة في فهم النصوص
وتذوقها ، فقد أحس بما في بيت الشنفرى من حسن الصياغة ، لذلك نبه إلى الفرق
في استعمال الشاعر للفعل "بييت" بدلا من "يظل" في قوله :-

بَيْتٌ بِنَجَاةٍ مِنَ اللُّومِ بَيْتُهَا
إِذَا مَا بَيَّوتَ بِالْمَلَامَةِ حَلَّتْ .

فالشاعر أثبت عفة هذه المرأة وطهرها بأن نفى عن بيتها اللوم ، وقد غصص
البيت بهذا النفي ، لأن البيت تنسب إليه الصفات مثل قولنا : بيت جود وكرم بيت
عزه وشرف ، كما أنه المكان الذى بإمكان الشخص ان يعمل فيه ما يشاء دون أن يرى ،
ونفى اللوم عن البيت ، هو نفيه عن المرأة .

وقد استعمل الشاعر الفعل "بييت" ، لأن الليل أخفى والظلام أستر لا رتكاب
كل معذور دون أن يفتضح فيه المرء ، يقول الخطيب : " فإنه - الشاعر - نبه
بنفى اللوم عن بيتها على انتفاء أنواع الفجور عنه ، صه على براءتها منها ، وقال :
"بييت" دون "يظل" لمزيد اختصاص الليل بالفواحش " (١) .

" فالمسألة مسألة كشف ورؤية لروابط المعانى ، وإشاراتنا وإيحائها وهذا
المجال تختلف فيه الانظار بمقدار نصيبها من الوعى بالمعبرة الأدبية (٢) ، لذلك
كانت الكناية تسجل لحظة من لحظات الحدث أو الموقف ، هذه اللحظة ، هى
مفتاح الكناية ، ولكن ليس كل حدث يحسن تسجيله ، وإنما ذلك الذى يؤدى إلى
المعنى الذى يستتر خلف هذه اللحظة ، فهذه اللحظة التى التقطتها مخيلة
الشاعر بعناية فائقة ، هى لحظة غنية ، تكون دليلا على ما قبلها من أحداث تتطلبها
وتؤدى إليها ولا تتم إلا بها ولا تستمر حياتها إلا بتلك الأحداث التى تضعها

(١) الايضاح ، ص ٦٥ ، وانظر المفتاح ص ٦٤٥ .

(٢) التصوير البيانى ص ٣٧٥ .

الحكمة بالتفاعل معها ، وهذا ما أدركه كثير من علماء البلاغة عند دراستهم للكناية ، فقد أحسوا بالقيمة الجمالية لهذا الأسلوب وما يتركه من أثر في النفس .

فقد ذكر ابن سنان الخفاجي عند دراسته لها مبيها ما فيها من أوجه جمالية فقال : " والأصل في هذا - الكناية - أنه يقع فيه من المبالغة في الوصف ما لا يكون في نفس اللفظ المخصوص بذلك المعنى ^(١) ، وقوله : ان يقع فيه من المبالغة في الوصف ، دليل على أن أسلوب الكناية يهدف إلى الوصول بالمعنى إلى أقصى درجات الكمال الفني ، لأنها " تفيد الألفاظ جمالا وتكسب المعاني ديباجة وكمالا وتحرك النفوس إلى عطفها ، وتدعو القلوب إلى فهمها " ^(٢) .

فأسلوب الكناية بالغ الخصوبة حين يصدر عن نفوس صادقة ، لأن قيمة النص الفني ليست فيما يحمله من معنى - كما تقرر عند النقاد - ولكن فيما يحمله من جماليات ، ويحدثه في النفس من أثر ، لأن كل ما في النفس من فرح وسرور ، وألم وحزن ، لا يجد له طريقا إلى الخارج إلا من خلال هذا الأسلوب وأمثاله ، لذا كانت الكناية " كما ترى واقعة من البلاغة في أعلى المراتب وحائزة من الفصاحة أعظم المناقب ^(٣) ، ما جعل البلاغيين يلتفتون إلى هذه الجوانب المهمة من الأساليب ، لأنهم كانوا يحرصون على جمال القول وشدة أسره .

من هنا فضل علماء البلاغة المجاز والكناية على الحقيقة ، لأن الأبداع الفني يمكن في توظيف اللغة توظيفا فنيا ، يقوم على المهارة في اختيار الكلمات ، وإجادة تأليفها ، والإنحراف بها من قول اخباري إلى قول فني ذا أثر بعيد في النفس ، لذلك كانت الصياغة الفنية ليد التجربة الشعرية ، وهي التي ترقى بها إلى أعلى درجة الكمال ويحقق من خلالها الغرض منها .

(١) سر الفصاحة ص ٢٢٠ .

(٢) الطراز ج ١ ص ٤٢٢ .

(٣) الطراز ج ١ ص ٤٢٥ .

فتفضيلهم المجاز والكناية على الحقيقة يعنى احساسا ناضجا بأسرار البنسـا
الفنى ، وهذا ما عبر عنه ابن سنان حين جعل الكناية " أصلا " من أصول الفصاحة
وشرطا من شروط البلاغة^(١) ، أما عبد القاهر ، فإن الكناية عنده " ابلغ من التصريح "^(٢)
وذلك أن الشعراء يحولون اللغة إلى اشارات وإيحاءات تتحرك ضمن السياق الذى
جاءت فيه ، وجاءت به مخيلتهم ، " فإذا فعلوا ذلك بدت هناك محاسن تملأ
الطرف " ودقائق تعجز عن الوصف ، ورأيت هناك شعرا شاعرا وسحرا ساعرا^(٣) .
وذلك أن الكناية لا تقدم المعنى غفلا ساذجا ، إنما تعد إلى تشيل المعنى
وتوضيحه وتخرجه إلى الحسن والمشاهدة ، يقول ابن سنان معلقا على قول زهير

ابن أبى سلى : -

وَمِنْ بَعْضِ أَطْرَافِ الزَّجَاجِ ؛ فَإِنَّهُ
يُطِيعُ الْعَوَالِي رَكِبَتْ كُلُّ لَهْذَمٍ

" لأنه عدل عن قوله : - ومن لم يطع بالبن اطاع بالعنف - إلى أن قال : - ومن
لم يطع زجاج الرياح أطاع الأُسنة - وكان فى هذا التشيل بيان المعنى وكشفه^(٤) ،
لأن تشيل المعنى " يوضعه ويخرجه إلى الحسن والمشاهدة "^(٥) ، وذلك أن
العبارات ذات الدلالة المباشرة تكون محدودة القيمة ، بينما العبارات التى تحمل
دلالات إيحائية تتضافر العلاقات وتتعاون وشد بعضها ازربعض لتكشف عن المعنى
فيكون " له من الفضل والعزبة ومن الحسن والرونق ، ما لا يقل قليله ، ولا يجهل
موضع الفضيلة "^(٦) ، ويكون وقعه فى النفس ابلغ وأجمل .

(١) سر الفصاحة ص ١٦٣ .

(٢) الدلائل ص ٧١ ، تحقيق محمود شاكر .

(٣) السابق ص ٣٠٦ ، تحقيق محمود شاكر .

(٤) سر الفصاحة ص ٢٢٣ .

(٥) السابق ص ٢٢٢ .

(٦) الدلائل ص ٢٢٧ ، تحقيق محمود شاكر .

لذا كانت الكناية من غرائب الشعر وطبعه ، وتدل على بعد العري وفطرط
المقدرة وليس يأتي بها إلا الشاعر المبدع ، والعاذق الماهر ، وترتفع قيمتها
وترتقى بما تشتمل عليه من غموض محبب إلى النفس ، هذا الغموض يجعل المتلقي
يتشرف للتعرف على المعاني ، المستترة خلف العبارات^{المع}الم يصرح بها ، والستى
لا تكون مقصودة لذاتها ، وإنما تلقى بظلال يستشف من خلالها المعنى المقصود ،
" ويشير لك إليه بين إشارة حتى يخيل إليك أنك فهمته من حاق اللفظ وذلك لقلّة
الكلفة فيه عليك وسرعة وصوله إليك^(١) " ، وهذا ما يدركه إلا الحصيف الذي يسـ
أغوارها ويؤلف بين عناصرها ، ويقيم علاقاتها ، فيصل به ذلك إلى قرار بعيد ،
وهذه خاصة فنية يتميز بها هذا الأسلوب ، وهي غاية الابداع ، فإذا ما وجدت
تكون النفوس بها آنس ، لأن " أنس النفوس وسكونها متوقف على أخراجها من غامض
إلى واضح ومن خفى إلى جلى وإبانيتها بصرح بعد مكنى ، وأن تردّها في شـ
تعلمها ألباء الى شـ آخر ، هي بشأنه أعلم وثقتها به أقوى وتحققها له أدخل^(٢) .

هـ

(١) الدلائل ص ٢٦٢ ، ٢٦٨ ، تحقيق محمود شاكر .

(٢) الطراز ج ١ ص ٤٣٣ .

الفصل الثالث الخيال في أوجه بلاغية أخرى .

الفصل الثالث

الخيال في أوجه بلاغية أخرى

البديع

يعد البديع أحد فنون البلاغة ، وكانت كلمة بديع قديما تستعمل ، لتدل على كل ما له صلة بفنون البلاغة ، " أى أن كلمة البديع كانت ترادف في الاستعمال كلمة البلاغة وكان يقصد بأحدهما ما كان يقصد بالآخرى " (١)

وكلمة بديع في اللغة تدل على ابتكار الشيء على غير مثال سابق ، يقول الجوهري : " أبدعت الشيء " اخترعته لا على مثال ، . . . ، وأبدع الشاعر جاء بالبديع " (٢) ، لذا فهم الأوائل من العلماء أن البديع ، هو الشيء الطريف والجديد فالتشبيه والاستعارة والكناية والمعائلة والمطابقة والتجنس والمقابلة والمساواة والموازنة وغيرها . كل ذلك نظموا في سلك البديع . هذا الاستعمال ظل سائدا فترة من الزمن ، فكل ما جاء في الشعر من محاسن وصور مؤثرة كان بديعا ، لاشتماله على صور جميلة تأسسر القلوب وتدهش النفوس ، لذا قالوا : كلام بديع وبدع ، وقد أبدع الشاعر في هذا وأغرب .

(١) علم البيان ص ٣١ دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية ، د . بدوى

طهانة .

(٢) الصحاح ج ١ مادة (بدع) .

لذا كانت دراسة البلاغيين لفنون البديع شاملة لم تقسم أقسام
مستقلة طوال فترة امتدت حتى القرن السادس، بل لقد كانت تتعاون
جميعا في بيان القيمة الجمالية للنصوص وتفسيرها الى جانب محاولـة
التعريف بنواحي الضعف في بعضها، فقد كانت هذه الفنون البديعية
أحد العناصر التي يقوم عليها الابداع الشعري - الانفعال، الخيال،
التشكيل اللغوي، فكل منها تخدم الأخرى وتهد لها وصولا الى فهم
النصوص. ولنا هنا في مجال الاستعراض والتتبع التاريخي لمصطلح البديع.
ولكن حسنا أن نشير الى أن كلمة بديع بعد أن قسـمت فنـون
البلاغة الى بيان ومعان وبديع أصبحت تدل على العلم الذي "يعرف
به وجوه تحسين الكلام، بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح
الدلالة". وهذه الوجوه ضربان : ضرب يرجع الى المعنى، وضرب يرجع
الى اللفظ". (١)

هذا التعريف الذي جعل البديع ضربين : ضرب يتصل
باللفظ وآخر بالمعنى، أهدر الناحية الفنية التي كان علماء البلاغة
الأوائل يهتمون عنها في النص. فالبديع ليس محسنا لفظيا فقط وحلية
تزين النص، ولكنه قيمة جمالية يتطلبها المعنى، لذا فان هذه الدراسة
تحاول أن تلقى الضوء على فهم علماء البلاغة السابقين للبديع والاثـر الذي
يحدثه في النفس ودور الخيال فيه.

(١) الايضاح ص ٤٧٧، المفتاح ص ٦٥٣، ٦٦٠.

من هنا نبه علماء البلاغة على ما للبديع من دور بارز في الكلام شعره ونثره ، فتناولوه بالدراسة والبيان ، فقد ذكر ابن المعتز انواع البديع بصفة عامة مبيها متى يستحسن يقول : " وكان يستحسن ذلك منهم - الشعراء - اذا أتى نادرا " (١) ، كما أنه عاب على أبي تمام كثرة استعماله للبديع ، فقد " أكثر منه فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض وتلك عقبى الإفراط وشرة الاسراف " (٢) ، وهذا ما يؤكده أبو هلال العسكري يقول : فهذا " النوع من الكلام اذا سلم من التكلف صرى من الميوس كان في غاية الحسن ، ونهاية الجودة " (٣) .

نستنتج من هذا أن الناحية الجمالية كانت نصب أعين العلماء الذين نظروا الى البديع نظرة فنية ، لما له من قدرة على التأثير وقوة النفاذ الى الأسماع بما يحدثه من تصور وتخييل ، وذلك اذا استطاع الشاعر أن يستثمر خصائص الالفاظ وما توحي به فيصوغها صياغة فنية ، يتحقق بها الوظيفة الجمالية من النص الشعري .

فالبديع يحسن عندما لا يقصد لذاته ، انما يأتي بدون عمل ولا تكلف ، يقول ابن سنان : " والمحمود منه ما قل ووقع تابعا للمعنى غير مقصود في نفسه " (٤) ، فالخيال يرتبط ارتباطا وثيقا بالصياغة ، وهو موجود بشكل مؤكّد في كل عمل فني يحرك العقل ويهز النفس ، ويثير العواطف ، فهذا هو سبب ما نجده من فروق بين شعر وآخر ، وهذا هو

(١) البديع ص ١٦ .

(٢) السابق ص ١٦ .

(٣) الصداعتين ص ٢٩٤ .

(٤) سر الفصاحة ص ١٩٨ .

ما أحسه ابن المعتز عندما عاب على بعض الشعراء ولوعهم بالبديع لذاته ، فجاءوا "بالمعيب والغث والبارد" (١) وذلك عند اشأ رتبته لا "نواع البديع في كتابه " البديع " وان لم يوضح ذلك ، فاذا حاولنا أن نعرف السبب الذي يكمن خلف الاعجاب ببعض أقوال الشعراء دون البعض ، أكان السبب يرجع الى ان المعنى الذي تناوله جديد أم أن تناوله كان صيقا ■ لا شيء من ذلك انما هو شيء آخر تحسه بهز النفس ويشير المواعظ ونلمس اثره في اساليب البيان وأدوات التصوير ، وطرق الصياغة .

هذه الأدوات التصويرية والتعبيرية ، هي وليدة الخيال . فالخيال هو الابتكار والتجديد والتأثير ، من هنا رأينا ان احكام البلاغيين على الشعر غالبا ما يكتفى فيها بالايجاز دون البسط ، ولكنه ايجاز يدل دلالة واضحة على اثر هذه القوة كما يدل على قيمتها ، فاذا أحسوا بأثر هذا الذي يسمى خيالا ينساب في كل جزئية من جزئيات الصياغة حكموا على هذا القول بأنه متفوق في حسن سبك ووصفه أو أنه من بديع الشعر وغريبه . واذا لم يحسوا بشيء من ذلك قالوا انه من غث الكلام وارده ، واذا كان ابن المعتز قد اكتفى من نقد الشعر باصدار حكم غير معلن ، فان الأمر يختلف عند من جاء بعده من العلماء أمثال العسكري وابن سنان وعبد القاهر ، فقد توسعوا في دراسة هذه الأساليب حيث وازنوا بين أقوال الشعراء موضحين ما فيها من مزايا بدعية جعلتها ترقى على غيرها من الأقوال .

(١) البديع ص ٧١ ، ٩٠ ، ٩١ .

ولا نريد هنا أن نستقصى بالدراسة والتحليل كل أنواع البديع
- كما جاء - المتأخرين - ولكن حسبنا أن تقتصر هذه الدراسة على
لحونين من ألوانه ، هما الطباق والجناس .

الطباق

تناول العلماء الطباق بالدراسة فعرفوه بأنه : " الجمع بين
الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيت
القصيدة ، مثل الجمع بين البياض والسواد والليل والنهار والحر والبرد " .
(١)

هذا الجمع يعتمد فيه الشاعر على رسم صورة جميلة ومعبرة ،
فتبدو تلك الكلمات المتضادة في نسق جميل من الصياغة ، وهذا ما حدا
بعلماء البلاغة أن ينظروا إلى الطباق على أنه ليس محسناً بديعياً
فحسب ، وإنما هو جزء من المعنى وتابع له ، ولا يتضح إلا به ، يقول
ابن سنان تعليقا على قول أبي تمام :

وَإِنْ خَفَرَتْ أَمْوَالٌ قَوْمٌ أَكْفَهُمْ
مِنَ النَّيْلِ وَالْجَدْوَى فَكَفَاكَ مَقَطْعٌ

وهذا " من الطباق القبيح الذي لم يرد لحسن معناه وسلامة لفظه بل
لتكون في الشعر مطابقة فقط " . (٢)

(١) الصناعتين ص ٢٣٠ .

(٢) سر الفصاحة ص ٢٠٣ .

فالتطابق المستحسن ، هو الذى يأتى بدون تكلف ولا تعميل
بل الذى يجيى به الخيال ، وهذا ما نلمسه فى اعجابهم ببعض الأبيات
الشعرية ، ووصفهم لها بأنها " تروق وتعجب " (١) ، أو أن أحد البيتين
فعل ساذج والآخر مصور ومصنوع ، وهذا " جيد طبع مستوفى " (٢) .
هذه النعمت التي كثيرا ما نصادفها عند البلاغيين تدلنا دلالة لا تقبل
الشك على احاطتهم بما هو فيه الخيال من عمل فينعمكس ذلك في تفاوت
درجات الابداع .

من هنا رأينا ابا هلال العسكري يعقد موازنة بين قول يهيس
بن عبد الحرث في وصفه للشبيب :

حَتَّى كَانَ قَدِيمَهُ وَحَدِيثَهُ
لَيْلٌ تَلْفَعُ مَدِيرًا بِنَهَارٍ

وبين قول الفرزدق :

وَالشَّبِيبُ يَنْهَضُ فِي الشَّبَابِ
كَأَنَّهُ لَيْلٌ يَصْبِحُ بِجَانِبِهِ نَهَارٌ

يقول : " وهذا احسن من قول يهيس سبكا ورصفا " (٣) ، فهذه العبارة
مع كونها موجزة الا انها تلمس جانبا مهما من جوانب البناء الشعري ، التي
لا يكون الشعر الا بها ، فالشاعر لا يفصح افصاحا واسخا عن المراد
الا اذا أحكم بناء كلماته ووصف تراكميه وراجع الاختيار وصل العبارة ،
فهذا هو ما يجعل الاسلوب بهذا الوقع والتأثير الذى لمسه العسكري في

بيت الفرزدق ، فكان عنده أحسن سبكا ورصفا من بيت يهيس .

(١) دلائل الاعجاز ص ٤٨٩ تحقيق محمود شاكر .

(٢) الصناعتين ص ١٣٣ .

(٣) السابق ص ٣٤٥ .

لقد جمع الشاعر هنا بين المتضادات * الشيب والشباب ، والليل والنهار ، وهو بذلك أراد أن يصور تلك اللحظات التي يحسن فيها الانسان برحيل الشباب .

هذا الاحساس يصوره في قوله : " لَيْلٌ يَصْبِحُ بِجَانِبِهِ نَهَارٌ " ذلك هو احساسه بهذا المعنى كما جسده في هذه الصورة التي تنبض بالحياة . وهي ادخل في باب الشعر .

أما قول بهس ، فإنه وان كان يحمل نفس المعنى الا أنه مخبوء وخافت ليس له من الجسارة ومن القوة ما لقول الفرزدق فهو :

لَيْلٌ تَلْفَحُ مَدْبِرًا بِنَهَارٍ ■

أما الطبيب فإنه يقول :

أَزُورُهُمْ وَسَوَادُ اللَّيْلِ يَشْفَعُ لِي
وَأَنْشِي وَبَيَاضُ الصَّبْحِ يَخْرِى بِي

" فهذا البيت مع بعده من التكلف كل لفظة من ألفاظه مقابلة بلفظة ، هي لها من طريق المعنى بمنزلة الغد " (١) ، وقد أصاب الشاعر نفسي هذا الاختيار ، فهذه الألفاظ : أزورهم وأنشي ، وسواد وبياض ، والليل والصبح ، ويشفع ويخرى ، ولي ، وبى . لم يخترها لأنفسها ، وانما اختارها لما فيها من معنى ، فهي أقدر على التعبير عن المعنى ، فهناك دافع قوى وراء اختيار هذه الألفاظ بعينها ، بمعنى أن الشاعر لا يعطينا زخرفة جرسية فقط ولم يجمع كل هذه الألفاظ المتضادة لمجرد الحشد ،

وانما أراد بيان حاله وهذه الزهارة ، فقد استطاع أن ينتزع من هذه الضدية معنى المخالفة بينه وبين غيره من الناس فالتعارف عليه أن الزهارة تكون في النهار ، بينما تكون زيارته ليلا ، والليل عادة يرتبط كثر من الناس بالخوف ، ولكنه عند الشاعر مصدر أمان .

ومن الطباق في وصف بركة التوكل قول البحتري :

إِذَا طَلَبَهَا الصَّبَا أَهَدَتْ لَنَا حُبَّكَ
مِثْلَ الْجَوَاشِينِ مَحْضُولًا حَوَاشِيَهَا
فَعَجِبُ الشَّمْسِ أَحْيَانًا بِضَاحِكَيْهَا
وَرَبِيقُ الْغَيْثِ أَحْيَانًا بِمَاجِكَيْهَا (١)

لقد دق احساس الشاعر بجمال ، وروعة هذه البركة حتى أنه رسمها لنا في هذه الصورة التي تهش لها النفس وتسيفها ، لأنها لا تجافى الطبيعة ولا تنبو من الواقع ، مع أنها تنقلنا الى عالم خيالي محض ، وزاد في جمال الصورة وفتنتها التقاء الأضداد الضحك والبكاء .. ، فليس في الجمع بينهما بعد ولا استكراه ، فلصدق العاطفة وقوة الخيال دورها في تصوير المحال ممكنا ، وفي التأليف بين المتنافرين ، ووضع كل منهما في السياق الذي يلائمه .

فالقيمة الجمالية تظهر من خلال التقاد الذي يقوم على

الاختلاف بين لفظتين من الكلمات التي يتكون منها البيت وتسمى هاتان اللفظتان لتوظيف هذه الخصوصية ، لايجاد الأثر الفني في النص ،

ولتعطيه قيمة تعبيرية عالية ، وهذه الفضيلة أو الميزة التي تكون لهذا النوع من الأسلوب " أمر لا يتم الا بنصرة المعنى إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن ولما وجد فيه الا معيب مستهجن ولذلك ذم الاستكثار منه والولوع فيه " . (١)

وهذا الفهم من علمائنا لقيمة هذه الأساليب وما تنفخه من أثر على العمل لا يحققه الا قلائل من المدعين ، لأنهم يتطلبون رصدا من الحس والشعور حتى يتماسك القول ويشد وتلاحم ويكون ابداعا فنيا ، وليس تقليدا معيها مستهجنا ، فالذي يجيب الاعتماد عليه في هذا الفن ترك التكلف " وأن ترسل المعاني على سجيته ، وندعها تطلب لأنفسها الألفاظ ، فإنها إذا تركت وما تريد لم تكتم الا ما يليق بها ، ولم تلبس من المعارض الا ما يزينها " . (٢)

(١) أسرار البلاغة ص ٥٠ .

(٢) السابق ص ١٠ .

الجناس

يرتبط الجناس ارتباطا وثيقا بموهبة الشاعر وقدرته على ابتكار وتنبيه شاعر المتلقي بما يقدمه من عناصر المفاجأة ، فالجناس أحد هذه العناصر حيث يورد الشاعر لفظتين متناغمتين في الجرس والموسيقى حتى ليخيل للمتلقي أنها تحصل معنى واحدا ، ولكنها في الحقيقة ذات دلالتين متباعدتين ، وهذا التباعد لو أن من ألوان الخيال الذي يقدر عليه إلا الفحول من الشعراء ، لذا رأينا علماء البلاغة يميزون بين درجات الجناس المتعددة ، فكثيرا ما تصادف ألوانا منه خلت من الإشارة لأن الشاعر افتعلها افتعالا ، ولم تأت عفوا . يقول ابن سنان منتقدا بعض الشعراء الذين اکتروا من هذا الأسلوب : " ولم يقنع بالمسير الذي يسمح به الخاطر " . (١)

وكلمة "خاطر" ترد كثيرا عند النقاد والمبلاغيين في معرض المقارنة بين الأبيات التي لا تشير دهشة واستغرابا وبين تلك التي تجذب الأسماع إليها بما فيها من جدة وطرافة ، ولعل الخاطر هنا يراد به الخيال ، فإن أثر الخيال في العمل الأدبي يتفق مع ما وصفوه بالخاطر . هذا الإحساس بالخيال في الجناس قادهم إلى التنبيه إلى أنه ليس كل جناس محببا للنفس ، فقد يرد مستكرها ثقلا باهتا وذلك « لخلوه من أثر الانفعال الذي يجعله " غرة شاذخة في وجه الكلام " . (٢)

(١) سر الفصاحة ص ١٩٦ .

(٢) العثر السائر ١/٢٤٦ .

ولعل هذا ما دعا ابن المعتز ان يحسن اختيار شواهد التي
تدل على فهمه وحسن ذوقه عند ذكره للجناس وان كان لم يدرسها
دراسة فنية . فذكر للشاعر سعيد (١) بن حميد الابيات الاتية :

طَلَعَتْ أَوَّلُ الرِّيحِ فَشَرَّتْ
نُورَ الرَّبِيعِ بَجْدَةٍ وَشَبَابِ
وَعَدَا السَّحَابُ يَكَادُ يَسْحَبُ فِي الرِّيحِ
أَذْيَالُ أَسْمِ حَالِكِ الْجَلْبَابِ
وَتَرَى السَّمَاءَ إِذَا أَسْفَرَتْ بِهَا
وَكَاثِبَهَا كَسَيْتَ جَنَاحَ غُرَابِ
وَتَرَى الْغُصُونِ إِذَا الرِّيحُ تَفَسَّتْ
مَلْتَفَةً كَتَعَانِقِ الْأَحْبَابِ
تَهْكِي لِتَضْحِكَ نَوَهْنٌ قِيَالُهُ
(٢) ضَحْكًا تَكْشِفُ عَنْ بَكَاءِ سَحَابِ

-
- (١) سعيد بن حميد كاتب مرسى ، من الشعراء من ابنا* الدهاقين
قلده المستعين العباسي ديوان رسائله ، شعره رقيق كان ينحو
فيه نحو ابن ابي ربيعة .
الاعلام ٩٣/٣ ، ٩٤ ،
(٢) البديع ص ٦٣ - ٦٤

هذه الأبيات جسدت فيها الأشياء تجسيدا في غاية الطرافة .
والشاعرية . فهذه الرياض تسعى بالهشوى للنور ، والسحاب الذى يختال
فوق الروابي ناشرا ظلاله على الأرض ، وهذه الغصون تجيش بانفعالات
الحب والشوق ، فتعانق بعضها بعضا في بشر وحبور ، وبدت السماء
تبكي ، ولكن ياله من بكاء يثمر الفرح والضحك . فهذه المباشرة في قوله :
" وفدا السحاب بكاء يسحب في الرها " يحسبها في تلك الطائفة
الموسيقية التي يضيفها الانسجام بين الكلمات " السحاب ، يسحب " .
الذى يطيب للأذن سمعه ولللسان ترديد " وللعقل التدبر فيه ،
فيدفع ذلك إلى الإعجاب بالشاعر الذى اهتمى إلى هذا الاستخدام الجيد
للألفاظ ، فمن الموهبة كد أن مناسبة الألفاظ بعضها لبعض " تحدث ميلا
واصفاء إليها ، ولأن اللفظ المذكور إذا حمل على معنى ثم جاء والمراد
معنى آخر كان للنفس تشوق إليه " . (١)

كما أن هناك مفارقة طريفة تجذب السامع فيصنئ إليها
بانتهاء في قوله : " تبكي لتضحك " نحس من خلالها أن الشاعر خرج
فيها عن المعتاد في مثل هذه المواقف ، فتسمعها الأذن ويتلقفها
القلب ساحرة أخاذة ، فبكاء السماء حياة للأزهار ، وهنا تجد من النفس
القول وتأثر بها أى تأثير ، وهنا تكون الكلمة قد أدت وظيفتها تماما .
عندما يكشف المعنى المستتر خلفها .

فهذه الصورة كما تراها لا تقوم على لون من ألوان البيان بل ان
الشاعر استعمل في أسلوبه كثيرا من الألوان التعبيرية والتصويرية ،
ففيها استعارة ، جناس ، طباق . الخ ، وهذا يطلعنا على الموهبة

الشعرية التي يمتلكها الشاعر وقدرته على التخيل واستخدام تعبيرات تحمل طابع المفاجأة والدهشة.

فالشاعر يحس في اطلالة الربيع أن الحياة تدب في كل شيء من حوله ، فالربيع يحمل معنى الفرح والاجتماع والالتقاء بالاحباب فإذا جاء حمل معه البهجة والسرور ، ولكن الشاعر عدل من أن يقول ذلك إلى هذه الصورة الحية فأحدث في هذا المشهد الذي يرد كثيرا على ألسنة الشعراء ، هذه الجدة والطرافة ، وأودعه هذا التأثير وكان الشاعر واسع الخيال في رسم هذه الصورة . حيث جعل كل الأشياء تتحرك ، وفي هذه الحركة بداية واستمرار للحياة .

فالقول الشعري لا يتحقق له شأ عريته الا بحسن سبك ونظمه نظما بديعا ، وهذا بطبيعة الحال لا يرجع إلى اللفظ وجزم الحروف ، بل باعتبار مدلول اللفظ ، ولا إلى المعاني باعتبار الوضع اللغوي بل " إلى ما يناجي فيه العقل والنفس " (١) ، من ايماءات واشارات ورموز ، أي : " إلى أمر يقع من المرء في فؤاده ، وفضل يقتدحه العقل من زناده " . (٢)

لذا كان الأول من البلاغيين على حق عندما اطلقوا كلمة " بديع " على جميع الانواع الطرية والقريبة ، التي تأتي في أقوال الشعراء ، التي عرفت فيما بعد في علوم البلاغة بالمعاني والبيان والبديع ، فقد أحسوا أن هذه الألوان من الخيال ، هي مقومات الابداع الفني ، وانها كل متكامل لا يتجزأ ، فلا يمكن الاهتمام بالالفاظ وحدها ، أو المعاني وحده ، بل لا بد من النظر إلى المعاني والالفاظ مجتمعة .

فالبديع عند القدماء ، هو تلك القواعد التي تجعل الأدب نثره وشعره سليما من جهة اللغة ، وجميلا مينا للخواطر القلبية والمعاني

(١) أسرار البلاغة ص ٤٠

(٢) السابق ص ٣٠

الذهنية من جهة أخرى ، التي لا تستطيع اللغة المجردة أن تخوضها
في كثير من الأحيان .

لذا رأينا أن دراستهم للبديح تدور حول الصياغة التي تكون
فيها الكلمات أبين وأنطق عما يهد التعبير عنه ، وهذا يقتضي مراجعة
الكلام وتحليله والنظر فيه لمعرفة الفروق بين طبقاته والوقوف على السبب
في جمال هذا ، واستحسان صورته ومعناه ، واستفاح آخر واستثقاله
والنفور منه ، فكل الفنون البلاغية - البديح - كانت تتعاون على تفسير
النصوص للوقوف على هذه الأسرار .

فهذا أبو هلال العسكري يختار للبحتري قوله :

نَسِيمُ الرُّوحِ فِي رِيحِ شَمَالٍ وَصَوْبُ الْمَظْنِ فِي رَاحِ شَمُولٍ (١)

إذا كان مراد الشاعر وصف مدوحه بالكرم والجلود ، فلن من حق الشاعر
علينا أن نسأل كيف دل على هذا المعنى ؟ وكيف صوره لنا ؟

لما كانت المزن توفن بالغيث ولا زال الناس يدعون بالسقيما
للأهل والديار ، ولقوة دلالة هذه اللفظة - مزن - استطاعت أن تشير
إشارة واضحة للكرم المتشثل في هذه المزن التي صور بها المدوح صحتها
في النفس والخيال ، بعد أن جانس بين " ريح ، راح " . وليس معنى ذلك
أن هاتين الكلمتين ولدتا المعنى واشاعتا ، إنما مجموع الكلمات فسي
هذا البيت تولد من تشكيلها أوصافها هذه الصورة الحية الغريبة ،
وكان هذا الجناس يمد هذه الصورة بالقوة التي تنطوي على الحياة
والنفع المتشثل في المزن ، الذي يحمل الماء فتد الأشياء بالنضارة والحياة ،
وقد استطاع الشاعر أن يجدد عهدنا بهذا اللون من الصور التي كانت أن
تكون من المعتدل لكثرة ما ترددت على ألسنة الشعراء ، بأن وضع هذه الصورة
المألوفة في نظام جديد وفي علاقات لم توجد من قبل .

(١) الصناعتين ص ٣٦١ ، هذا البيت من قصيدة طويلة في مدح
الفتح بن خاقان .

لذلك رأينا البلاغيين يقيمون الصور البديعية على أساس جمالي وصلتها بالمعنى ، الذى يستدعي هذا اللون من الخيال " أيا ان تضع في نفسك أنه لا بد من أن تجنص أو تسجع بلفظتين مخصصتين ، فهو الذى أنت ■ يعرض الاستكراه وعلى خطر من الخطأ والوقوع في الذم " (١) فهذا اللون من الخيال لا يقود الشاعر لمعنى نحوه ، بل قاده المعنى إليهما " (٢) يقصد التجنيس والسجع ، فهو ليس عنصرا جماليا فحسب ، وإنما يعمل على إبراز ما خفي من المعنى ويضيف جديدا عندما تعود الكلمة مرة أخرى ، ولكن ليس بمعناها السابق ، بل بمعنى آخر ، فيكون للنفس تشوق لمعرفة هذا المعنى الجديد ، فإن مناسبة الألفاظ بعضها لبعض تحدث في النفس تشوقا للوقوف على معانيها ، لأنها تحمل على الدهشة والتعجب ، فإذا سمعت قول الشاعر :

نَاطِرَاهُ فِيهَا جَنَى نَاطِرَاهُ أَوْدَعَانِي أُنْتُ بِمَا أَوْدَعَانِي

أو قول أبي تمام :

أَجَدْتُمْ مِنْ بَعْدِ إِثْمَامِ دَارِكُكُمْ

فِيَادِمْ أُنْجِدْنِي عَلَى سَاكِنِي نَجْدٍ

حسبت أن كلمة " ناظراء " من آخر الشطر الأول من قول أبي الفتح البستي (٣) أنها هي التي مضت ، وقد أرادت أن تجيئك ثانية ، وتعود إليك مرة كدة ، حتى إذا تمكن في نفسك تماها ، ووهى سمعك آخرها انصرفت عن ظنك الأول وزلت عن الذى سبق من التخيل " . وكذلك الشأن في كلتشي (٤)

(١) أسرار البلاغة ص ١٠ .

(٢) السابق ص ١٠ .

(٣) الفتح البستي : هو علي بن محمد بن الحسين شاعر عصره وكتابه

ولد في بخت قرب " سجستان " وإليها نسبت ، وكان من كتّاب

الدولة السامانية ، مفتاح السعادة .

بنتية الدهر للشعالي ٣٠٢/٤ تحقيق محمد محي الدين عبد

الحديد ، دار الفكر -

(٤) أسرار البلاغة ص ١٣ .

"دعاني وأودعاني" من البيت الأول ، وكلمتي "انجدني ، نجد" مـــــــن البيت الثاني .

فالشعراء لم يلجأوا إلى هذه الطريقة في التعبير ، إلا وهم يرون أن المعنى لا ينتهي ولا يكمل التعبير عنه إلا بهذه الطريقة ، أي أنهم لم يتصرفوا تصرفاً عابثاً ، ولم يعدلوا إلى هذا الأسلوب من غير فائدة يتضح ذلك من خلال هذا الحوار الذي دار بين اعرابي واحد العمال ، فقد شكى الاعرابي ألما حل به إلى عامل بقوله : " حلات ركابي وشقت ثيابي ، وضربت صاحبي " (١) . فقال له العامل مستكراً عليه استعماله السجع للتعبير عما يجد : " وسجع ايضاً " (٢) ما جعل الاعرابي ينكر هو الآخر ما قاله العامل ووقف حائراً " حتى قال كيف أقول ؟ وذاك أنه لم يعلم أصلح لما أراد من هذه الالفاظ ، ولم يره بالسجع مغلاً بمعنى أو محدثاً في الكلام استكراها ، أو خارجاً إلى تكلف واستعمال لما ليس بمعتاد في غرضه " (٣) .

(١) أسرار البلاغة ص ٩٠ .

(٢) السابق ص ٩٠ .

(٣) السابق ص ٩٠ ، ١٠٠ .

لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ

الخاتمة

لقد تناولت هذه الدراسة الخيال ، غهوه ووظائفه عند النقاد والبلاغيين القدماء كاشفة عن المحاولات المتنوعة مما امتداد قرون ازدهار الثقافة العربية الاسلامية ، وقد كان وراء تنوعها واختلافها ، هو ذلك الغموض الشديد ، الذي تتسم به هذه القوة بالخاص في تلك الفترة المبكرة من حياة الأمة العربية فترتب على ذلك استخدام أكثر من كلمة للدلالة على تلك القوة .

فتوصلت إلى أنه منذ فترة مبكرة احسن الشعراء بالخيال وأثره وأن هنالك قوة خفية تسيطر عليهم وتمكنهم من قول الشعر هذا الاحساس بهذه القوة الخلاقة ظل سرا غامضا لم تعرف حقيقته ويتوصل إلى كنهه ، فقادهم إلى القول بأن الشياطين هي التي تمدهم بالإبداع ، فكان لكل شاعر فحل شيطان يقول الشعر على لسانه . هذه المحاولة تشكل البداية الأولى للكشف عن الخيال وأثره في عطية الابداع .

وقد ظل هذا التفسير سائدا لفترة طويلة من الزمن حتى أن كثيرا من شعراء العصر العباسي أرجعوا كل شيء مدح إلى قوة خارقة لا يمتلكها البشر إلا أن هذا الاحساس بدأ يتضاءل في فترة متأخرة من العصر العباسي ، حيث أحسن الشعراء أن الابداع ينبع من مصدر داخلي من النفس وأن القول بأن الشياطين هي صاحبة الالهام بات أمرا غير مقبول عقلا .

ظهر هذا واضحا وجليا في دراسة المفكرين المسلمين الذين أخذوا الراية من الفكر اليوناني فدرسوا وحشوا في قوى النفس الانسانية .

وحددوا وظائفها وما تقوم به من نشاط ، فاضافوا اضافات جديدة ، فكانت لهم
اجتهاداتهم ودور لا ينكر وكشفوا عن أسرار في غاية الدقة — تحديدهم
للخيال وصله والوظائف التي يؤدّيها ، وربطوه بالعقل والعقل ، هذا
الربط لم يحد من فعالية الخيال كما يتردد عند كثير من الدارسين .

لقد جاءت دراساتهم مؤسسة على جانبين : الجانب النظري ،
الذي حددوا فيه قوى النفس المختلفة ، فبينوا كيف أن تلك القوى تعمل
وحدة واحدة يؤثر بعضها في بعض ، موضحين عمل التخيلة ووظيفتها
وأهمية العقل في ضبطها ، أما في الجانب التطبيقي ، فوضحوا في
دراساتهم الفنية للشعر أن الخيال ، هو الذي يميز الشعر عن غيره من
الاقاويل باعتباره كلاماً مخيلاً يعتمد على المحاكاة ، ويقوم بتركيب الصور
وفصل بعضها عن بعض وأبداعها على غير مثال ، فيجلب المتعة إلى
النفس هو* ثرفيها .

من هنا جاءت أهمية الشعر عندهم بجعله أحد الأقسام البرهانية
رغم أن مقدماته كاذبة ، فقد عرفوا أن الكذب في الشعر ليس هو ما يقابله
الحقيقة ، فالتخيل في الشعر لا يطلب منه اثبات اعتقاد ، وإنما أحداث
تأثير في النفس .

كما ربط المفكرون الخيال بالواقع باعتباره محاكاة ، لكن المحاكاة
عندهم لا تعنى التطابق ، بل هي ابتكار وتجديد في حدود الذوق والعقل .
فالخيال قوة مثلها مثل القوى النفسية الأخرى ، ولكن لا بد أن تربط بالعقل
لئلا يجنح هو* ثرفي السلوك الإنساني باعتبار الشعر عندهم أحد الوسائل
التي تعين على غرس القيم الأخلاقية والتربية في النفس الإنسانية لما يحويه
من قيم جمالية تبحث على اللذة والمتعة .

أما النقاد فقد اثبتت الدراسة بما لا يدع مجالاً للشك أن منبع
الابداع الفني هو الشخصية المبدعة ككل . وأن هذه الشخصية تعيش في
بيئة محددة وتحت ظروف معينة وأن الابداع الشعري يتم نتيجة علاقة
تفاعلية بين المبدع وبين الموضوع من ناحية ، وبين المبدع والمادة
الوسيلة - اللغة - من ناحية أخرى ، بصاحبها حالة من التذبذب بين
أحوال وادبار تبعاً للحالة النفسية التي يكون عليها المبدع والظروف
المحيطة به .

وقد أكدت الدراسة أن النقاد ذهبوا إلى أن الابداع يتبع
الموهبة من جهة وثقافة المبدع التي تشمل المعرفة بالتقاليد الفنية
من جهة أخرى وأن الابداع الفني ليس طبعاً فحسب ، بل لا بد من
أساس يبنى عليه ، وبقدرة نصيب المبدع منهما تكون مرتبته في الاحسان
والتجويد ، كما أنهم أدركوا أن الموهبة والذكاء أمر فطري .

من هنا فقد تنبهوا إلى حقيقة مهمة ، هي أن لحظة الابداع
ما هي الا نتيجة القوة التخيلية لحظة تلتقي عندها المعرفة والثقافة
والذكاء والفطنة ، وان كانوا لم يصلوا إلى تحديد اسم لها .

كما أنهم عرفوا أن الخيال قد يند من الشاعر ولا يواتيه مع
وجود الموهبة والاستعداد والمعرفة بالأساليب الفنية وبهذا أثبتوا
أن الخيال يخرج عن دائرة تحكم المبدع ، الأمر الذي جعلهم يشيرون
بأن هنالك عوامل ودواعي يستندى بها الشاعر خياله .

لقد عرف النقاد الخيال والأثر الذي يحدثه في البناء الشعري
وأهميته في الابداع ، ومن ثم رأوا أن عوامل الابتكار والتحديد ■ تأتي
الا لمن يمتلك [قوة طبع وجودة قريحة] وهذان المصطلحان يردان

كثيرا ■ النقاد أثناء دراستهم للنصوص الشعرية حيث لاحظوا أن الشعر تتفاوت درجاته من حيث القوة والضعف ، فأرجعوا ذلك إلى القريحة والطبع ، أي انهما تستعملان في معنى واحد ، وان جازلنا قلنا انهما بمعنى واحد . وقد استعملهما النقاد للدلالة على قوة خيال البدع وجودة شعره .

وقد كان لمصطلح " الطبع " النصيب الاوفر من الدراسة والمناقشة عند النقاد وخصوصا بعد ظهور مدرسة الجديع وقيام تلك الدراسات على التفريق بين قيام الشعر على الطبع أو قيامه على الصنعة . ولقد كان استخدام النقاد مصطلح " الطبع " للدلالة على تلك القوة - الخيال - في سياق وصف الخيال أوعله في تكوين الصورة وما إلى ذلك ، باعنا على محاولة الكشف عن هذا المصطلح الفني في سياقه ، وقد عرضت الدراسة لتأكيد هذا الاستعمال الخاص التي اتسم بها هذا المصطلح في إطار هذا الاستخدام وقد خلصت منها بالملاحظات الآتية :

١ - ان التجربة الشعرية الأصلية ليست نتيجة تقليد آلي ، ولن يستطيع من لا يملك تلك القوة " الخيال " أن ينتج شعرا أصليا أبدا . كما أن الطبع وحده لا يكفي لانتاج شعر جيد ، فالشعر الجيد يعني أن الشاعر قد اجهد نفسه في تنقيحه ، وذلك يكون الابداع عطية يشترك في انتاجها العقل والخيال .

٢ - أنه من الممكن تنمية هذه القدرة وصقلها عند من يمتلكها ولكن يستحيل تعلمها لمن يفتقدها أصلا .

٣ - ان الصورة الشعرية مهما بلغت من الدقة والاحكام ، فإنها ليست دليلا على الابداع الفني ما لم تكن منبعثة من احساس صادق . وكانت الأفكار فيها مترابطة ، لذلك رفض جمهور النقاد تلك القصائد التي كلها حكم وأمثال ، لأنه لا رابط بينها إلا الوزن والقافية ، حيث يجمع الشاعر الصور والالفاظ جنبها إلى جنب دون أن يكون هناك رابط يعمل على ربطها وتوحيدها كما يفعل الخيال ، وهذا يشبه عمل التوهم عند كولردج واستعملوا للتعبير ■ التكليف والتعمل أو الصنعة .

ولقد أدرك النقاد التباين الواضح بين طبيعة الشعر والعلم ، لأن طبيعة كل منهما غرض وجود نوع من الصدق ، من هنا فرقوا بين الصدق الذي يقوم عليه الشعر وبين الصدق الذي يطابق الواقع ، إذ الأخير يعني بأن يثبت أن هذا الأمر حقيقة ، وهذا يخرج عن دائرة الفن بعامة وفن الشعر خاصة . أما الأول فلا يعني أنه أن يكون موضوعه صادقا أو كاذبا ، وإنما الذي يعنيه أن يترك أثرا في النفس عن طريق التشكيل الفني للغة .

من هنا انتبهوا إلى أنه لا ينبغي أن يكون " الصدق " بمعناه الواقعي أهم ما في الشعر ولكن لا يعني ذلك أن الشعر يخلو من الصدق ، فهذا يؤدي إلى جعل الشعر كلاما لا معنى له ، فلا الصدق ولا الكذب يؤثران في القيمة الفنية للشعر ، إلا بقدر ما يستطيع المبدع أن يستفيد من كليهما في موضعه المناسب بحيث يوفي الموضوع حقه وخصي على التجربة الشعرية قيمة فنية ، وهذا ما يذهب إليه الشطر الأكبر من النقد العربي القديم ، فللشعر قيمته الخاصة به ، فلم يسم غايه الشعر أن يقول الصدق ، وليس لنا أن نلوم الشاعر إذا لم يلتزم الصدق ، لأن الشعر

طرقه المميزة في استخدام اللغة ، التي تفسر — البعض بالكذب وهي المدول بها من الاستعمال العادي لها ، أوفيا يعرف عند نقادنا بالتشبيه والتشيل والاستعارة وكثير من الاساليب اليمانية التي تقدم بها التجربة والتي تقوم في أساسها على المبالغة .

وقد لاحظت هذه الدراسة أن مصطلح الخيال لم يظهر في بحث النقاد للصورة خاصة أو النص الشعري بعامة - فيما تيسر الاطلاع عليه من كتب النقد ما عدا تلك الإشارة من الجاحظ عن ضروب التخييل في كتاب الحيوان - وهذا يوضح أن هذا المصطلح تأخر ظهوره في مجال الدراسات النقدية .

غير أن دراسة الخيال تصل إلى ذروتها عند عبد القاهر الجرجاني حيث اتست بالآتي :

١ - ان دراسته لم تكن موجهة للخيال مباشرة ، وإنما جاءت من خلال اهتمامه بدراسة المعنى في الابداع الشعري وهذا ما نجده في كتاب أسرار البلاغة ، فقد فطن إلى أنه من الصعوبة بمكان معرفة طبيعة الخيال أو تحليله خارج المعنى ، فالمعنى جزء لا يتجزأ من الابداع الشعري ، وعلى ضوء هذه النظرة درس الخيال الشعري في اشكاله المختلفة .

٢ - يرى عبد القاهر أن الخيال قوة و نشاط يتأتى من مجموعة سمات في المبدع - العقل والتذكر والتوهم والادراك والذكاء ، يتم بها تشكيل كل عناصر التجربة الشعرية .

٣ - ان في عملية الابداع تتحد العناصر الانفعالية مع العناصر الخيالية والعقلية والحسية لحظة الابداع ، وهذه جميعها ، هي التي ينشأ عنها العمل الشعري .

٤ - عرف الجرجاني قوة الطبع والاستعداد كقوتين تميز بين الشاعرية الحققة وغيرها ، وهما يختلف الشاعر عن الآخر بهما وعزا الابداع إليهما .

٥ - عبد القاهر الجرجاني عرف أن هناك خيالا واحدا عكس كولردج الذي يرى أن الخيال ينقسم قسمين أولي وثانوي .

٦ - دراسة عبد القاهر المتعمقة للمعنى في الشعر جعلته يدرك الفروق في تشكيل صور التشبيه فادرج بعض ضروبه تحت قسمي التخيل ، وذلك جعل التخيل قسما قائما بذاته ، من هنا أخرج الاستعارة من التخيل ، حيث أن التخيل يركز في صورته على وجود علاقة بعيدة لا توجد في أشكال الخيال التقليدية كالاستعارة والتشبيه والتشثيل .

٧ - الوهم عند عبد القاهر أعلى درجات الخيال لأنه كما كانت الصورة غير ممكنة الوجود كانت ادخل في الخيال .

أما دراسة الخيال عند حازم ، فتتمثل غاية النضج ، لأنه بعد البلاغي الوحيد الذي أبرز ملامح نظرية التخيل في الشعر واستوعب كل مقوماتها كما تظهر في كتابه " المنهاج " مستفيدا من دراسة المفكرين للنفس والقوة التخيلية خاصة .

وبلاحظ أنه فهم التخيل على أنه الخيال كما هو في الفكر النقدي الحديث على عكس عبد القاهر ، الذي جعل التخيل أحد أشكال الخيال . أكد حازم على أن الشعر قوامه التخيل والمحاكاة ، لذا كان الشعراء عنده نوعين : شاعر ذو خيال منظم يستطيع أن يمدع ويبتكر ، وآخر مشوش الخيال ، ويظهر ذلك في عمله .

ان الخيال عنده تابع للحس ، وهو عطية متكاملة ومتشابهة الجذور

تظهر في المعنى والأسلوب واللفظ والنظم والوزن .

اهتم حازم بفنية الكلام وحسن صياغته ، لأن التخييل يقصد

به تحريك النفس والتأثير فيها ، فحسن الصياغة بتصوير الأشياء محسوسة

مرئية في عبارات واضحة تقوى اثر التخييل في النفس .

يلاحظ اتفاق كل من عبد القاهر وحازم على أن الخيال يعمل على

تقريب المعاني للنفوس والأذهان ، بما يهتدى إليه من تقديمها في شكل

جمالي مؤثر لذا أكد كل منهما على الجانب النفسي للخيال مبينين أن

سعة الخيال وعلقه وما يضيفه الشاعر من اغراب وابتكار وتحديد في صورة

يحل على التأثير .

أما الخطيب القزويني ، فإنه يبين أن الخيال يأتي على درجات

مختلفة من حيث القوة والضعف كما يتحل في الصورة الشعرية . واستعمل

ليبان درجته ثلاث عبارات هي : الخيالي والوهي والتخييل وقد ميز

بوضوح بين استعمال كل كلمة من تلك الكلمات .

فالصورة الخيالية هي التي يؤلفها الشاعر من ما يقع تحت

الحواس ، هذه الصورة قد سر بها الشاعر من قبل ثم اعاد تأليفها

من مواد مختلفة لا رابط بينها ، وهذا تكون هذه القوة حافظة ومنظمة

ومتكررة في آن واحد .

أما الصورة الوهمية فهي التي تكون غير متحققة الوجود البتة ■ هي

ولا مادتها ، بينما إذا مزج الشاعر مادة الصورة بين معطى الحس ومعطى

العقل فهي التخيلي .

اثبتت الدراسة أن فنية المعنى الشعري وخصوصيته ترتبط **بـ**
البلاغيين بقوة خيال الشاعر ، وقدراته التعبيرية التي تمكنه من الابداع والابتكار ،
وأن تقدم الفكرة فيه بطريقة تجمع بين المتعة والتأمل الذي يوقظ الفكر
ويثير الوجدان وتبعث في المتخيلة عدداً من الصور والأحاسيس .

كما أنهم قد عرفوا علاقة الصورة بالدافع الخارجي والداخلي
وأنهما أصل الصورة الفنية ، وعلى الرغم من أن الصورة تستمد مادتها من
الواقع الخارجي ، إلا أنه ينبغي ألا تطابقه ، وفي إطار هذه النظرة وضعوا
بعض المعايير للصورة الجيدة كالغرابة والأصالة والتجديد والابتكار .

كما تنبهوا إلى علاقة الشعر بالفنون الجميلة والرسم فيها خاصة
واهتموا ببيان الوسائل التي يستطيع بها كل من الفنان أن يصوغ صورته
، وفي إطار هذا التصور ربطوا الصورة بالخيال سواءً أكانت في الشعر أم
في الرسم ، لأنهما يتفقان في طبيعة تقديم المعنى وفي التشكيل والتأثير
في النفس .

وأن كل من الشعر والتصوير يقدمان المعاني والأفكار والانفعالات
والشاعر الوجدانية في أشكال محسوسة يمكن رؤيتها بالعين الباصرة
أو الخيال .

وقد أكدت هذه الدراسة أن الغالبية العظمى من البلاغيين ، لم
يروا في الصورة الشعرية كسواءً يلقى على المعنى من قبل الزبينة
العارضة ولم يفصلوا الصورة عن المعنى - كما هو شائع عندهم - بل
لقد اعتبروها ضرورة ملحة يقتضيها المعنى ويتطلبها الموقف ، فالصورة
هي الأداة التي يعبر بها الشاعر عن تجربته ، وليس ثمة ثنائية بين
معنى وصورة ، وإنما على هذا الإحساس كان المعنى لدى كثير من البلاغيين
، هو الشكل الفني في الشعر أو الصياغة .

من هنا كانت الفكرة المجردة أمراً مبتذلاً مطروحاً في الطريق .
فليس المعنى في الشعر مجرد فكرة يصل إليها المتلقي لا أول وهلة ، ولكنه
فيض من الصور والأحاسيس التي تعمل على إثراء المعنى ، وقد كان الحاحهم
على " جودة النظم " و " حسن السبك " في تلك الصياغة مقترنا برفضهم
أن يكون " الإفهام " غاية اللغة الفنية ، لا دراكنهم التعارض البين بين
لغة العلم ولغة الشعر .

لقد نظر هو " لا " البلاغيون إلى الصورة على أنها تدل على مهارة
وذكاء ، وتدل على شاعرية ومن ثم كانت العلاقة وثيقة بين الصورة
والمعنى ، ومن أجل ذلك تعرضوا لدراسة الصورة الجيدة ، والصورة
غير الجيدة على السواء ، فقد تصل الأولى منها إلى العمق إلى جانب
الأسالة .

لذا كان تشكيل الصورة الشعرية لا يتأتى لكل شاعر مجرد أن
يستحضر ما يمكن استحضاره في الذهن من مرئيات ، لأن الصورة لا يمكن أن تأتي
من عمل وتكلف ، وتكون خصبة تثرى التجربة أو تحدث في السياق أصداً
متجاوبة ، ومن ثم كان لهم موقف من التقليد ، فهو أمر لا يجدى قط وكانت
كل محاولات تخفق بجانبها الصواب .

وبهذا يكون النقاد والبلاغيون قد عرفوا الخيال وحدوداً وظائفه
ودوره في الإبداع الشعري . مع ملاحظة النمو والتقدم الذي طرأ على التراث
العربي بتقدم الزمن واختلاف الثقافات وتنوعها وتلونها بألوان الفكر مما
انعكس أثره على مفهوم الخيال ، فهم لم يكونوا بمعزل عن التيارات التأثيرية
الأجنبية فانتقلت إليهم بعض المفاهيم التي عمل أكثرهم على تأصيلها
كما هو الشأن عند عبد القاهر وحازم .

كما أن هناك حقيقة ينبغي توضيحها ، وهي أن النقاد والبلاغيين قد عرفوا نوعاً واحداً من الخيال أيما كانت تسميته فهم ينظرون إليه على أنه شيء واحد يعمل عمله في الشعر كله بصرف النظر عن اختلاف عناصره وأشكاله ، وهذا يكون الخيال قوام الشعر .

هذا وتوحي الدراسة بضرورة دراسة المصطلحات النقدية والبلاغة دراسة جادة متأنية تكشف عن مدلولاتها الحقيقية ، وذلك يزول سوء الفهم المتراكم حول تراثنا النقدي والبلاغي ، وكل ما تأمل أن يعاد قراءته على نحو من التبصر والنظر والتأمل بحيث تكشف هذه القراءة عن المنجزات الحقيقية لهذا التراث بين المنجزات التي تختفي أحياناً وراء اختلاف المصطلحات أو الاستخدامات اللغوية بين القديم والحديث .

فَهَذَا الْقَصَادُ وَالْمَرْحُومَةُ

المصادر والمراجع

أولا - المطبوعات العربية :

- الألويسي - محمود شكرى

بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب ، عني بشرحه وتحقيقه

وضبطه محمد بهجة الانبرى ، دار الكتب العلمية بيروت

لبنان ، تاريخ بدون .

- ابن رشد الأندلسي -

رسالة التوايح والزوايح ، صححها وحقق مافيها وروبها وصدورها

بدراسة تاريخية أدبية بطرس البستاني ، مكتبة صادر ، بيروت

١٩٥١ م

- ابن بسام - أبو الحسن الشنتري

الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، تحقيق احسان عباس ،

الدار العربية للكتاب ليبيا تونس ، ١٣٩٥ هـ / ١٩٧٥ م

- ابن باجه - أبو بكر محمد يحيى الأندلسي

تدبير المتوحد ، تحقيق معن زيادة ، دار الفكر الاسلامي بيروت

الطبعة الأولى ١٩٧٨ م

- ابن رشيقي - أبو علي الحسن

العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد يحيى الدين

عبد الحميد ، الطبعة الثانية ١٣٧٤ هـ / ١٩٥٥ م مطبعة السعادة

بمصر .

- ابن منظر - جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم

لسان العرب ، طبعة جديدة محققة وشكولة شكلا كاملا ومذيلة

بفهارس مفصلة ، دار المعارف تولى تحقيقه نخبة من العاطمين

بدار المعارف هم الاساتذة عبيد الله علي الكبير ، محمد أحمد حسب الله ،

هاشم محمد الشاذلي .

- ابن شهيد الاندلسي -

رسالة التواضع والزواجر ، صححها وحقق مافيها ووبها وصدرها
بدراسة تاريخية ادبية ، بطرس المستاني ، مكتبة صادر بيروت ، ١٩٥١ م .

- ابن سينا - ابو علي الحسين بن عبد الله

■ النجاة في الحكمة المنطقية والطبيعية والالهية ، الطبعة الثانية

١٣٥٧هـ / ١٩٣٨ م مطبعة السعادة القاهرة .

■ احوال النفس رسالة في النفس وبقائها ومعادها حققه وقدم اليه

الدكتور احمد فؤاد الاهواني الطبعة الاولى (١٣٧١هـ / ١٩٥٢ م

طبعة بدار احياء الكتب العربية .

■ النفس من الطبيعيات من كتاب الشفاء تحقيق جورج قنوتني وسعيد

زيدان الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٣٩٥هـ / ١٩٧٥ م

■ الاشارات والتنبيهات مع شرح نصر الدين الطوسي ولتحقيق الدكتور

سليمان دنيا ، دار المعارف بمصر بدون تاريخ .

■ فن الشعر ، من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمن

بدوي ، دار الثقافة بيروت لبنان ١٩٧٣ م الطبعة الثانية .

- ابن بسام - ابو الحسن الشنتري

الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، تحقيق الدكتور احسان عباس ،

الدار العربية للكتاب ليبيا تونس ١٣٩٥هـ / ١٩٧٥ م .

- ابن رشد - الوليد محمد بن أحمد بن محمد

تلخيص كتاب ارسطوطاليس في الشعر ، تحقيق عبد الرحمن بدوي

ضمن كتاب ارسطوطاليس : فن الشعر ، دار الثقافة بيروت ، لبنان

١٩٧٣ م

- ابن سنان الخفاجي - أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد
سر الفصاحة ، الطبعة الأولى دار الكتب العلمية بيروت لبنان
١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م

- ابن الأثير - أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد
الغل السائر في أدب الكاتب والشاعر بتحقيق محمد محي الدين
عبد الحميد ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بصرة
١٣٥٨هـ / ١٩٣٩م

- ابن خلدون - عبد الرحمن
مقدمة ابن خلدون ، كتاب الشعب ، دار الشعب القاهرة
بدون تاريخ أو رقم طبع .

- ابن خلكان - أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر
وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان حققه إحسان عباس ، دار
الثقافة بيروت لبنان بدون تاريخ .

- ابن المعتز - عبد الله
البدیع ، شرحه وعلق عليه محمد عبد المنعم خفاجي مطبعة
مصطفى البابي الحلبي وأولاده بصرة ١٣٦٤هـ / ١٩٤٥م
طبقات الشعراء ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج دار المعارف
بصرة الطبعة الثالثة ١٩٧٦م

- ابن طباطبا العلوي - أبو الحسن محمد بن أحمد
عمار الشعر ، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المناع دار العلوم ،
الرياض ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م

- ابن قتيبة - أبو محمد بن عبد الله بن مسلم

* الشعر والشعراء ، حققه وضبط نصه ، غيد قميحة راجعه وضبط

نصه نعيم نونذر دار الكتب العلمية الطبعة الثانية ١٤٠٥هـ /

١٩٨٥م

■ تأهل مشكل القرآن ، شرحه وفسره السيد أحمد صقر ، الطبعة

الثانية ١٣٩٣هـ / ١٩٧٣م دار التراث القاهرة .

- ابراهيم عبد القادر المازني

جمال البشير ، طبعة دار الشروق بيروت ١٩٧٦م

- احسان صاس

فن الشعر ، دار الثقافة بيروت الطبعة السادسة ١٩٧٩م .

- أحمد أحمد بدوي

أسس النقد الأدبي عند العرب ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر

القاهرة ١٩٧٩م .

- أحمد عبد السيد الصاوي

فن الاستعارة ، دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على

الأدب الجاهلي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩م

- أحمد أمين

النقد الأدبي ، دار الكتاب العربي بيروت لبنان ، الطبعة الرابعة

١٩٦٧م .

- اخوان الصفا

رسائل اخوان الصفا وغلان الوفا ، دار صا در للطباعة والنشر

بيروت ١٣٧٧هـ / ١٩٥٧م

- الامدى - ابو القاسم الحسن بن بشر
- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تحقيق السيد أحمد صقر
- دار المعارف بصر ١٩٧٣ م
- الفت محمد كمال عبد العزيز
- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد
- الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤ م
- ابو حاتم الرازي - أحمد بن حمدان الرازي
- كتاب الزينة في الكلمات الاسلامية العربية عارضه بأصوله وعلق
- عليه حسين بن فيض الله الهمداني ، مطبعة الرسالة ١٩٥٨ م
- ابو زيد القرشي - محمد بن أبي الخطابي
- جمهرة اشعار العرب ، دار بيروت للطباعة والنشر بيروت ١٩٧٨ م .
- أبو عبدة - معمر بن المثنى التميمي
- مجاز القرآن ، عارضه بأصوله وعلق عليه محمد فؤاد سزكين ،
- مكتبة الخانجي بصر بدون تاريخ .
- ابو الفرج الاصفهاني
- الاغاني ، من طبعة بولاق ، دار صعب بيروت بدون تاريخ
- ابو القاسم الشاهي
- الخيال الشعري عند العرب الدار التونسية للنشر ١٩٧٨ م
- ابو منصور الجواليقي
- المعرب تحقيق وشرح احمد محمد شاكر ، الطبعة الثانية ١٩٦٩ م
- دار الكتب لبنان .

- أبو النجم العجلي

ديوان شعره ورجزه ، صنعة وشرحه علاء الدين آغا
النادي الأدبي الرياض ١٤٠١هـ / ١٩٨١م كتاب الشهر ٣٣

- أبو العلا المعري

■ سقط الزند ، دار صادر ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م

■ رسالة الففران ومعها نص محقق من رسالة ابن القاح تحقيق
وشرح الدكتورة عائشة عبد الرحمن بنت الشاطي ، الطبعة السابعة
دار المعارف ١٣٩٢هـ / ١٩٧٧م

■ رسائل أبو العلا .

- أبو هلال العسكري :- الحسن بن عبد الله بن سهل

الصناعتين الكتابة والشعر ، حققه وضبط نصه فريد قمحة .
دار الكتب العلمية بيروت لبنان الطبعة الأولى ١٤٠١هـ / ١٩٨١م .

- الباقلاني - أبو بكر محمد بن الطيب

اعجاز القرآن تحقيق السيد أحمد صقر ، الطبعة الثالثة .

دار المعارف بمصر ١٩٧١م .

- البحتري - أبو عباد الوليد بن عبيد البحتري

ديوان ، دار بيروت للطباعة والنشر بيروت ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م

التاريخ بدون

- بدوي طبانة

■ علم البيان دراسة تاريخية فنية في اصول البلاغة العربية .

الطبعة الرابعة ، مكتبة الانجلو المصرية ١٩٧٧م .

■ التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ، مكتبة الانجلو المصرية

الطبعة الثانية ١٣٩٠هـ / ١٩٧٠م

- البغدادي - عبد القادر بن عمر

خزانة الأدب ، تحقيق عبد السلام محمد هارون
دار الكتاب العربي للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٧ م

- الشخالي - أبي منصور عبد الملك بن محمد اسماعيل

* شمار القلوب في الضفاف والمنسوب تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم

* بتيمة الدهر في محاسن أهل العصر ، دار الفكر بيروت

الطبعة الثانية ١٩٧٣ م

تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد .

- الجاحظ - أبي عثمان عمرو بن بحر

* الحيوان ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون .

دار احياء التراث العربي بيروت لبنان التاريخ بدون .

* البيان والتبيين بتحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون

مؤسسة الخانجي القاهرة التاريخ بدون

- جابر أحمد عصفور

الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي دار المعارف

القاهرة ١٩٧٣ م .

- جرير بن عطية الخطفي

ديوان بشرح محمد بن حبيب ، تحقيق د / نعمان محمد أمين

طه دار المعارف بمصر ١٩٧١ م .

- جبور عبد النور

المعجم الادبي دار العلم للملايين بيروت ١٩٦٩ م الطبعة الاولى

- الجوهري - اسماعيل بن حماد

الصاحح تاج اللغة وصحاح العربية ، تحقيق أحمد عبد الغفور

عطار ، الطبعة الثانية ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م .

- الجبهي - محمد بن سلام

طبقات فحول الشعراء قرأه وشرحه محمود شاعر

طبعة المدني القاهرة بدون تاريخ ورقم الطبعة

- الجوهري - اسماعيل بن حماد

الصاح تاج اللغة وصحاح العربية تحقيق احمد عبدالغفور

عطار ، الطبعة الثانية ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م بدون ذكر جهة الطبع

- الحصري القيرواني - ابواسحاق ابراهيم بن علي

زهر الاداب وثمر الالباب ، فصل وضبوط مشروح بقلم المرحوم

الدكتور زكي مبارك دار الجبال بيروت لبنان ، الطبعة الرابعة

بدون تاريخ .

- الخطابي - ابوسليمان حمد بن محمد ابراهيم الخطابي

بيان اعجاز القرآن ضمن كتاب ثلاث رسائل في الاعجاز حققها

وعلق عليها محمد خلف الله احمد ، محمد زغول سلام ،

دار المعارف بصر الطبعة الثالثة ١٩٧٦ م

- الخطيب القزويني - ابوالمعالي جلال الدين محمد بن القاضي سعد الدين

الايضاح في علوم البلاغة شرح وتعليق وتنقيح محمد عبدالمنعم

خفاجي ، دارالكتاب اللبناني الطبعة الخامسة ١٤٠٠ هـ / ١٩٨٠ م

التلخيص في علوم البلاغة ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي

دارالكتاب العربي بيروت لبنان بدون تاريخ .

- الرماني - ابو حسن علي بن عيسى

النكت في اعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القرآن حفظها

وعلق عليها محمد هلف الله احمد ، محمد زغول سلام ، دار

المعارف بصر الطبعة الثالثة ١٩٧٦ م .

- روز غريب

النقد الجمالي واثره في النقد العربي دارالعلم للملايين بيروت

الطبعة الاولى ١٩٥٢ م

- الذركي - خير الدين

الاعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين

والمستشرقين دارالعلم للملايين بيروت لبنان الطبعة الخامسة ١٩٨٠ م

- زينب عبد العزيز العمري

شعر العقاد دارالعلوم ١٩٨١ م

- سامي منير

ملاح وحدة القصيدة في الشعر العربي بين القديم والحديث

الهيئة المصرية العامة للكتاب الطبعة الاولى ١٩٧٩ م

- سعد مصلح

حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر

عالم الكتب الطبعة الاولى ١٤٠٠ هـ / ١٩٨٠ م القاهرة

- السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي،

مفتاح العلوم تحقيق أكرم عثمان يوسف ط/أولى، مطبعة دار الرسالة

بغداد ١٤٠٠ هـ / ١٩٨١ م

- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن،

بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، دار المعرفة بيروت، لبنان

بدون تاريخ.

- الشريف المرتضى - علي بن حسين الموسوي العلوي

امالي المرتضى، غرر الفوائد ودرر القلائد تحقيق محمد ابو الفضل

ابراهيم دار احيا الكتب العربية عيسى الباهي الحلبي وشركاه

الطبعة الاولى ١٣٧٣ هـ / ١٩٥٤ م

- شوقي ضيف

البلاغة تطور وتاريخ دار المعارف الطبعة الخامسة ١٩٨١ م

- عاطف جودة نصر

الخيال وضموماته ووظائفه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤ م.

- عباس محمود العقاد

■ ساعات بين الكتب دار الكتاب العربي بيروت لبنان

الطبعة الثانية ١٩٦٩ م.

■ حياة ظم دار الكتاب العربي بيروت لبنان

الطبعة الثانية ١٩٦٩ م.

■ ابلين كتاب الهلال سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال

العدد ٨٩ محرم ١٩٧٨ م اغسطس ١٩٥٨ م

- عبد الحليم جملان

مذاهب الادب في اوربا ، دراسة تطبيقية مقارنة

الكلاسيكية دار المعارف مصر الطبعة الثانية ١٩٧٩ م

- عبد الحميد يونس

الأسس الفنية للنقد الأدبي دار المعرفة الطبعة الثالثة ١٩٧٩ م

- عبد القاهر الجرجاني - عبد الرحمن بن محمد النحوي

■ دلائل الاعجاز ، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر

مطبعة الخانجي القاهرة ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٤ م.

■ وتصحيح اخر وتعليق على حواشيه للسيد محمد رشيد رضا

دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت لبنان ١٣٩٨ هـ / ١٩٧٨ م

■ اسرار البلاغة في علم البيان صححها وعلق حواشيه السيد

محمد رشيد رضا دار المعرفة بيروت لبنان ١٣٩٨ هـ / ١٩٧٨ م

- عز الدين اسماعيل

■ مقدمة ديوان ابو القاسم الشابي دار العودة بيروت ١٩٧٢ م.

■ الأسس الجمالية في النقد العربي الطبعة الثالثة ١٩٧٤ م

دار الفكر العربي .

■ التفسير النفسي للأدب دار العودة ودار الثقافة بيروت

بدون تاريخ .

■ الشعر العربي المعاصر الطبعة الثالثة دار الفكر العربي

- العلوي - يحيى بن حمزة بن علي بن ابراهيم

الطراز المتضمن لاسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز

اشرفت على مراجعته وضبطه وتدقيقه جماعة من العلماء باشراف

الناشر دار الكتب العلمية بيروت لبنان بدون تاريخ

- علي زايد العشري
الصورة البلاغية عند أبي حسن الرمانى ، حوليات كلية العلوم
العدد الخامس ١٩٧٤ م / ١٩٧٥ م.

- علي سرحان القرشي
البلاغة في البلاغة العربية تاريخها وصورها مطبوعات نادى الطائف
الأدبي الطبعة الأولى ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٥ م.

- علي علي صبح
الصورة الأدبية عند ابن الرومي ، مطبعة الأمانة ١٩٧٦ م ، ط / أولى .

- غنيمي هلال - الدكتور محمد
الرومانتيكية ، دار العودة بيروت

الطبعة الرابعة ١٩٨١ م.

■ النقد الادبي الحديث

دار نهضة مصر ١٩٧٣ م.

■ الأدب المقارن ، دار العودة بيروت ١٩٨٣ م.

الطبعة الرابعة .

- الفارابي - ابونصر محمد بن محمد بن طرخان

■ احصاء العلوم تحقيق عثمان امين دارالفكر العربي

القاهرة ١٩٤٨ م

* اراء أهل المدينة الفاضلة - مكتبة محمد علي صبيح وأولاده

التاريخ بدون

■ رسالة في قوانين صداعة الشعراء

ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو ترجمة عبد الرحمن

دار الثقافة بيروت لبنان ١٩٧٣ الطبعة الثانية

- القاضي الجرجاني - علي بن عبد العزيز

الوساطة بين المتنبئ وخصومه تحقيق وشرح محمد أبو الفضل ابراهيم

وعلي محمد الجاوي الطبعة الثانية ١٣٧٠هـ / ١٩٥١ م

دار احياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه

- قدامة بن جعفر ابو الفرج الكاتب البغدادي

■ نقد النشر المكتبة العلمية بيروت لبنان

١٤٠٠هـ / ١٩٨٠ م

* نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى الطبعة الثالثة

١٣٩٨هـ / ١٩٧٨ م مكتبة الخانجي القاهرة

- القرطاجني - ابو الحسن حازم

منهاج البلغاء وسراج الادباء تقديم وتحقيق محمد الحبيب

ابن الخوجة الطبعة الثانية دار الغرب الاسلامي بيروت لبنان

١٩٨١ م

- مارون عبود

على المحك نظرات وآراء في الشعر والشعراء

دار الثقافة بيروت الطبعة الثانية ١٩٦٣ م

- المبرد - أبو العباس محمد بن يزيد

الكامل في اللغة والأدب ، مكتبة المعارف بيروت لبنان بدون

تاريخ .

- مجدي وهبة

نجم المصطلحات الأدب مكتبة لبنان بيروت بدون تاريخ

- محمد أحمد أبو موسى

التصوير البياني ، دراسة تحليلية لمسائل البيان الطبعة الثانية

دار التضامن للطباعة ١٩٨٠ م القاهرة

- محمد خلف الله أحمد

من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده

الطبعة الثالثة طبعة دارالعلوم الرياض ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٤ م

- محمد الخضر حسين التونسي

الخيال في الشعر العربي الطبعة الأولى ١٩٢٢ م

المكتبة العربية في دمشق لأصحابها عبيد اخوان

- محمد زكي عشاوي

* قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث

الطبعة الثالثة ١٩٧٨ م الهيئة المصرية العامة للكتاب فرع الاسكندرية

* فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، دار النهضة العربية

١٩٨١ م بيروت

- محمد عزيز نظمي

الابداع الفني ، طبعة روى للاعلان العاصفة اسكندرية ١٩٨٥ م

- المرزوقي ، أبو علي أحمد بن الحسين
شرح ديوان الحماسة ، نشره أحمد أمين ، عهد السلام هارون ، مطبعة لجنة
التأليف والترجمة والنشر ١٣٨٧ هـ - ١٩٦٧ م

- المرزباني - أبو عبد الله محمد بن عمران

* معجم الشعراء ومعهم الموءظف والمختلف في أسماء الشعراء وكنلهم

والقابهم وانسابهم وبعض شعرهم لابي القاسم الحسن بن بشر

الامدى ، بتصحيح وتعليق الاستاذ الدكتور ف. كرتكو ، دار

الكتب العلمية بيروت لبنان ، الطبعة الثانية ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م

■ الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء وقف على ضبطه واستخرج

فهارسه محب الدين الخطيب الطبعة الثانية القاهرة ١٣٨٥ هـ

المطبعة السلفية .

- محمد مندور

النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في اللغة والادب مترجم

عن الاستاذين لانسون ومايه ، دار نهضة مصر بدون تاريخ

- محمد النويهى

محاضرات في عنصر الصدق في الأدب ، جامعة الدول العربية

معهد الدراسات العربية العالية ١٩٥٩ م

القاهها على كلية قسم الدراسات الأدبية واللغوية

- محمد كامل أحمد جمعة

الاسلوب ، مكتبة القاهرة الحديثة ، الطبعة الثانية ١٩٦٣ م

- المسمودي - ابو الحسن علي بن الحسين

مروج الذهب ومعادن الجواهر بتحقيق محمد محي الدين

عبد الحميد مطبعة السعادة بمصر

الطبعة الثالثة ١٣٧٧هـ / ١٩٥٨م

- مصطفى سويف ،

الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، دار المعارف بمصر

الطبعة الثانية ١٣٥٩م .

- مصطفى صادق الرافعي .

تاريخ آداب العرب ، دار الكتاب العربي بيروت لبنان ،

١٣٩٤هـ / ١٩٧٤م .

- مصطفى ناصف

■ الصورة الأدبية الطبعة الثانية دار مصر للطباعة

« نظرية المعنى في النقد العربي ، دار الاندلس الطبعة الثانية

١٤٠١هـ / ١٩٨١م

- ياقوت الحموي

معجم الادباء دار احياء التراث العربي بيروت لبنان

بدون تاريخ .

- يوسف حسين بكار

بناء القصيدة العربية ، دار الثقافة القاهرة

١٣٧٩هـ / ١٩٧٩م .

-

ثانيا - المطبوعات المترجمة :

- افلاطون

جمهورية افلاطون ، ترجمة فؤاد زكريا
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤م

- ارسطوطاليس

* النفس ، تحقيق الدكتور احمد الاهواني ، راجعه عن اليونانية الاب
جورج شحاته قنواوي ، الطبعة الثانية عيسى البابي الحلبي
وشركاه ١٣٨١هـ / ١٩٦٢م

* فن الشعر ، مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا
وابن رشد ترجمة من اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن
بدوي دار الثقافة بيروت لبنان ١٩٧٣م

* تحقيق اخر لنقل ابي بشر متى بن يونس القنائي حققه مع ترجمة
حديثه ودراسة لتأثير في البلاغة العربية للدكتور شكرى محمد
عباد دارالكتاب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة ١٣٨٦هـ /
١٩٦٧م

- اليزابيث دور

الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ترجمة محمد ابراهيم الشوش
منشورات مكتبة فيمنه بيروت ١٩٦١م

- بورا - سير موريس

الخيال الرومانسي ترجمة ابراهيم الصيرفي ، الهيئة المصرية
للكتاب ١٩٧٧م

- جان برطمي

بحث في علم الجمال ، ترجمة انور عبد العزيز دار نهضة مصر

١٩٧٠ م

- جان ماري جوبو

مسائل فلسفة الفن المعاصر ترجمة سامي الدروبي

الطبعة الاولى ١٩٤٨ م دار المقظة العربية للتأليف والترجمة.

- جيروم شو ليتنز

النقد الفني دراسة جمالية وفلسفة ، ترجمة الدكتور فؤاد زكريا

الطبعة الثانية الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ م

- ريتشاردز - أيفور ارسترونغ

* مبادئ النقد الأدبي ترجمة مصطفى بدوي مراجعة لويس عوض

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦١ م

* العلم والشعر ، ترجمة مصطفى بدوي مكتبة الانجلو المصرية

- كارل بروكلمان

تاريخ الأدب العربي نقله الى العربية عبد الحليم نجار

دار المعارف بمصر الطبعة الثالثة ١٩٧٤ م

- كولردج

النظرية الرومانتيكية في الشعر سيرة أدبية لكولردج

ترجمة د / عبد الحكيم حسان دار المعارف بمصر ، ١٩٧١ م

- مارتن هيدجر

في فلسفة الشعر ، ترجمة وتقديم د / عثمان أمين ، الدار القومية للطباعة

والنشر ، الطبعة الاولى القاهرة ١٩٦٣ م

- المسيري ، عبد الوهاب

مختارات من الشعر الرومانتيكي الانكليزي اختارها وترجمها وعلق

عليها د / عبد الوهاب المسيري ■ محمد علي زيد ، المؤسسة

العربية للدراسات والنشر بيروت الطبعة الاولى ١٩٧٩ م

- هليريس . سكوت

خسة مداخل الى النقد الادبي ترجمة وتقديم وتعليق
د / عناد غزوان اسماعيل وجعفر صادق الخليلي
منشورات وزارة الثقافة والاعلام الجمهورية العراقية سلسلة
الكتب المترجمة ١٩٨١ م

ثالثا - الدوريات :

- ت . س . الموت

التراث والموهبة الفنية ، مقالة ضمن كتاب انطونيوكليواترا
ترجمة الدكتور عبد الحكيم حسان الدارالسعودية ، الطبعة
الثانية ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٧ م

- جون ملتون :

الاستعارة بحث شرقي مجلة المجلة ، ابريل ١٩٧١ م
ترجمة د / عبد الوهاب السيري .

- سيد قطب :

النقد والفن ، مقال من مجلة الكاتب المصري ، العدد (١٠) ، يولية
١٩٤٦ م

- محمد غنيمي هلال

صلة الشعر بالفنون الجميلة بين ارسطو والعرب .

فہرست الملوک و خانات
 میرزا

فهرس الموضوعات

<u>الموضوع</u>	<u>الصفحة</u>
المقدمة	أ - هـ
تمهيد : الخيال ووظيفته في الفكر الحديث	١ - ٢٦
<u>الباب الأول : الموهبات الأولى</u>	٢٧ - ٧٥
الفصل الأول : الشعراء ومفهوم الخيال	٢٨ - ٤٥
الفصل الثاني : المفكرون ومفهوم الخيال	٤٦ - ٧٥
القوى النفسية واصلتها بالخيال	٤٨
الحس المشترك	٤٩
الصورة أو الخيال	٥٠
المتخيلة	٥١
المتوهمة	٥٩
الحافظة	٦١
التخييل الشعري	٦٢
<u>الباب الثاني : مفهوم الخيال ووظيفته في النقد العربي</u>	٧٦ -
الفصل الأول : الخيال بوصفه ملكة لا بداع الشعر	٧٧ - ١٣٩
الشعريين الموهبة والصنعة	٧٨
ثقافة السبداع	٩٧
دواعي الشعر	١٠٨
أوقات الابداع	١١٧
أسباب فتور الشاعر	١٢٨
البيئة وأثرها في صقل الخيال	١٣١

الموضوع	الصفحة
الفصل الثاني : الخيال والابداع الفني	١٤٠ - ١٨٧
الاصالة والتفرد	١٤٥
الخيال والوحدة الفنية	١٥٧
- الوحدة العضوية عند اليونان	١٥٨
- الوحدة العضوية عند الرومانتيكيين	١٦٠
- ما بعد الرومانتيكية	١٦٢
- الوحدة الفنية في النقد القديم	١٦٤
الفصل الثالث : الخيال وعلاقته بالصدق والكذب	١٨٨ - ٢٣٦
<u>الباب الثالث : مفهوم الخيال ووظيفته في البلاغة القديمة</u>	٢٣٧ - ٤١٨
الفصل الاول : الخيال وأهميته	٢٣٨ - ٣٠٥
مفهوم الخيال	٢٣٩
- التخيل	٢٤٩
الخيال والمعنى الشعري	٢٧٤
الخيال والفنون الجميلة	٢٩٠
الفصل الثاني : الخيال والصورة	٣٠٦ - ٤٠١
مفهوم الصورة	٣٠٧
وسائل تكوين الصورة	٣٢٤
- التشبيه	٣٢٥
- الاستعارة	٣٦٢
- الكناية	٣٨٦
الفصل الثالث : الخيال في أوجه بلاغية أخرى	٤٠٢ - ٤١٨
البديح	٤٠٣
الطباق	٤٠٧
الجناس	٤١٢

<u>الصفحة</u>	<u>الموضوع</u>
٤٣٠ - ٤١٩	الخاصة
٤٤٩ - ٤٣١	المصادر والمراجع
٤٣٢	- المطبوعات العربية
٤٤٧	- المطبوعات المترجمة
٤٤٩	- الدوريات
٤٥٣ - ٤٥٠	فهرس الموضوعات